

manual de diseño de tipografía graphic

Pepe Tzintzun

página legal

“Cuando una letra o palabra adquieren
cualidades pictóricas distintas de
las que la definen como forma, se
convierte en una imagen por derecho
propio, y su potencial semántico
aumenta exponencialmente”
(Samara, 2008, p: 183)

Índice

Introducción

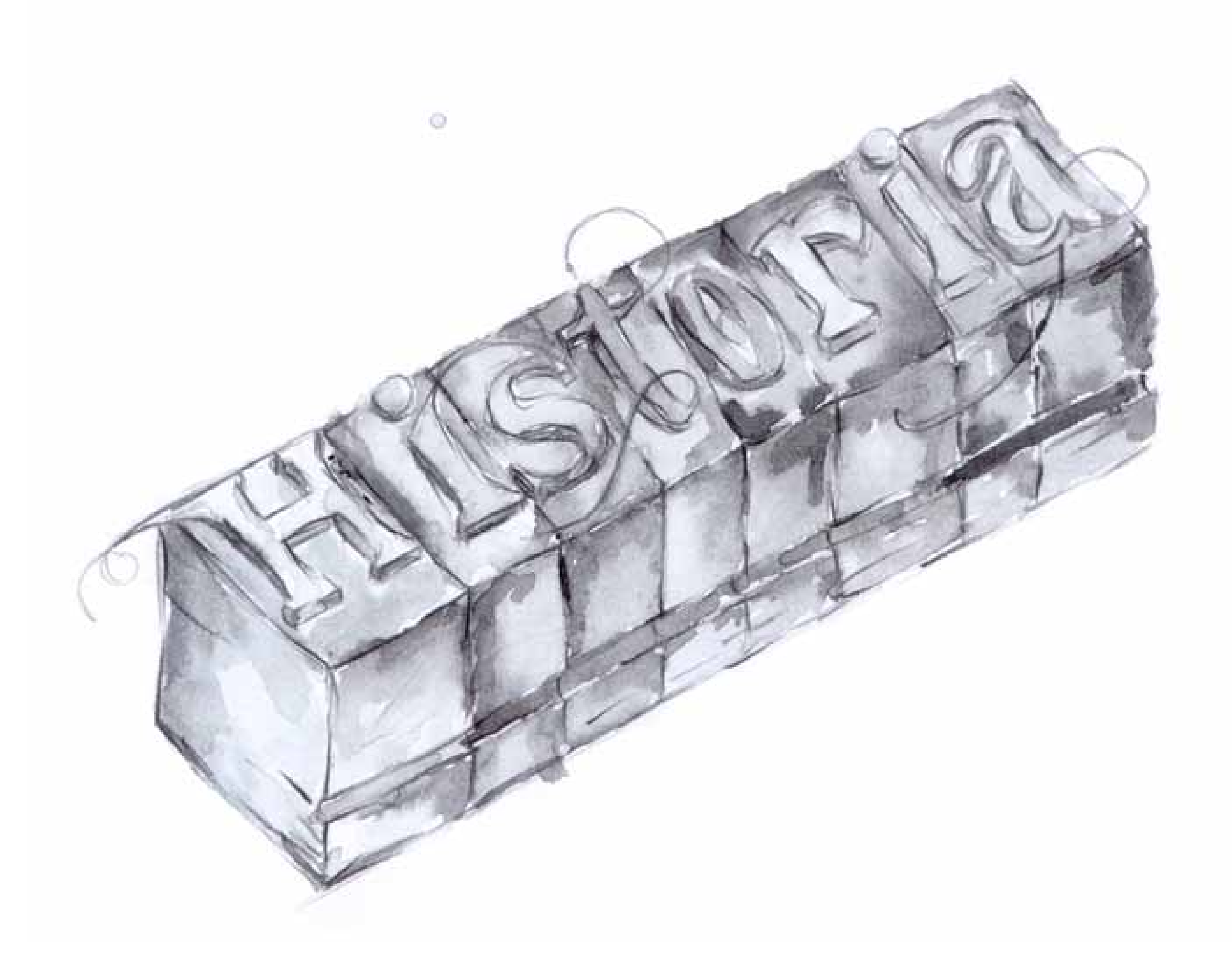
La tipografía, vista como un elemento por separado de la imagen, un elemento al que se le ha dejado a sólo complementar el objeto final del diseño de la comunicación visual. Pero la tipografía, no e sólo letras y nada más, son trazos y formas, son figuras, son imágenes.

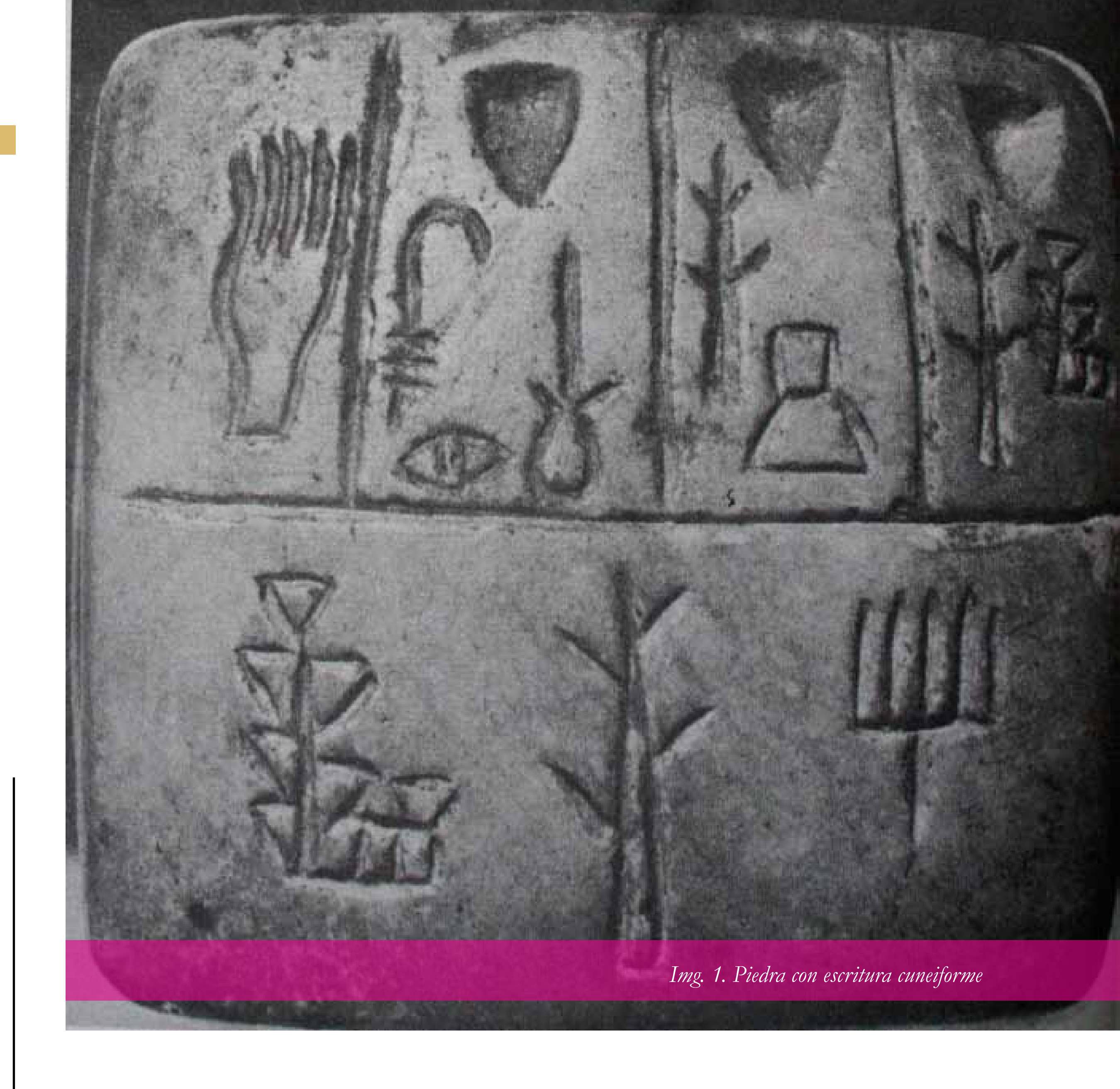
Tipo|graphic es un manual que reune la historia de la tipografía, pero desde un aspecto donde se ha relacionado directamente con la imagen; reune también varios aspectos teóricos, tanto de la tipo como de la imagen, con la única intención de presentar fundamentos teóricos para la creación de composiciones tipográficas que cumplan con las características de la imagen; porque es ir más allá de lograr un simple anclaje, entre el texto y la imagen, es lograr que uno sea el otro y potencializar su concepto.

Como parte de Tipo| graphic, se aporta o propone un método o proceso, el cual invita al lector a practicar la tipo de clasificación graphic de una forma más conciente y con una visión más amplia de la tipografía.

Al final Tipo|graphic es una propuesta de un tratamiento de la tipografía que quizá se a practicado desde siglos atrás, que si bien se había visto definido por cuestiones técnicas; ahora se puede explotar con fines de una mejor comunicación a nivel gráfico

Prólogo


Historia



Img. 1. Piedra con escritura cuneiforme

Historia de la tipografía graphic

La historia de la tipografía de clasificación *graphic* como tal, podría considerarse recinte. Pero, el complementar lo escrito con el adorno y deformar su estructura para reforzar su mensaje es algo que se ha dado desde la invención de la escritura misma, al considerar que "El tipo de letra es el medio empleado para escribir una idea y proporcionarle forma visual" (Ambrose y Harris, 2009, p. 12), que comienza "Con el desarrollo del "Pictograma [...] símbolo que asume el significado del objeto representado" (Tubaro, 1994, p. 11); y siendo un poco menos estrictos, se podría considerar su inicio desde siglos atrás, ya que "No todos los elementos tipográficos representan lenguaje. Por siglos los ornamentos han sido diseñados para integrarse directamente con el texto. [1]" (Lupton, 2010, p. 60) ya que "Cuando se usa apropiadamente, formas menos legibles de las letras le piden al lector que pase tiempo con sus formas y a convertirse en un participante más activo en el proceso de lectura [2]" (Willen y Strals, 2009, p. 1); así, la intención de combinar la letra con la imagen comenzó como algo inherente a la escritura, donde "Los primeros signos gráficos que escribieron los sumerios fueron representaciones de la realidad o pictogramas" (Martínez, 1990, p. 11).

---

1. Not all typographic elements represent language. For centuries ornaments have been designed to integrate directly with text.
2. When used appropriately, less legible letterforms ask the reader to spend time with their shapes and to become a more active participant in the reading process.

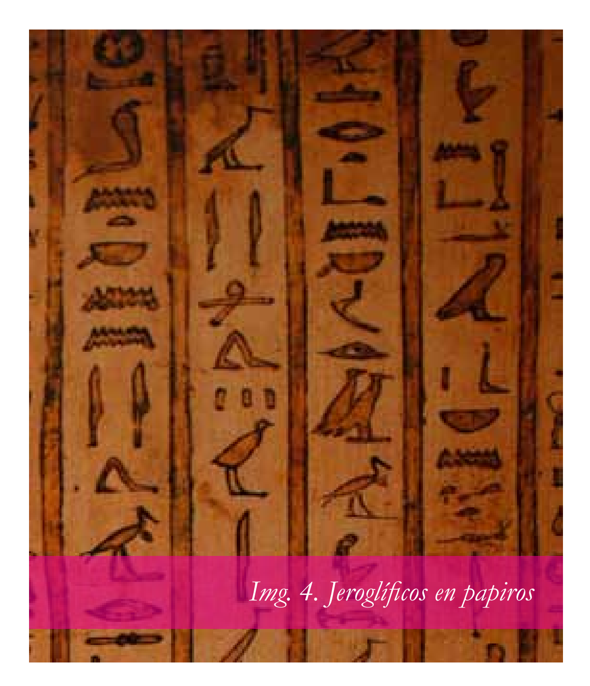
Img. 2. Tabla cuneiforme

Pero la tipografía y la imagen se comienzan a separar, "La comunicación a través de imágenes cambia del pictograma al ideograma, que desde el 3000 a. C. señala el comienzo de la historia de la escritura" (Tubaro, 1994, p. 11). "A medida que la sociedad se volvió mas compleja […] no sólo se limitaron a representar objetos cotidianos, sino que representaron pensamientos o acciones, volviéndose así ideogramas." (Martinez, 1990, p. 11), por la necesidad de representar imágenes mentales.



Img. 3. Escritura cuneiforme en tablilla de arcilla

Martínez (1990, p. 13) menciona que tanto la escritura pictográfica sumeria como la jeroglífica egipcia tuvieron un desarrollo, si bien paralelo, a la vez un tanto similar, en tanto que no se sabe


Img. 4. Jeroglíficos en papiros

con certeza cual fue primero, ya que ambos tipos de escritura datan de un cuarto de milenio antes de Cristo.

Una escritura en la que tuvo un auge la utilización de imágenes en un principio de la escritura fueron los jeroglíficos. Martínes (1990, p. 13) menciona que al ser creadas para la decoración de templos y tumbas se convertían en imprácticas para un uso más cotidiano. La solución fue el desarrollo de una escritura llamada hierática o de los sacerdotes, surgida alrededor del año 2000 a. C. siendo una versión más simplificada de los jeroglíficos.


Img 5. Escultura con jeroglíficos en relieve

“La escritura cuneiforme atribuida a los sumerios (3000 a. C.) es después asimilada por los babilonios y los asirios, y se trata de uno de los sistemas silábicos más importantes” (Tubaro, 1994, p. 12). En un comienzo de simplificación y abstracción, “Hacia

Pictograma	Nombre	Objeto
	‘aleph	buey
	beth	casa
	gimel	estaca
	delath	puerta
	he‘	ventana
	waw	gancho
	zajin	arma
	kheth	reja
	teth	paca
	jodh	mano
	kaph	palma de la mano
	lamedh	quijada del buey
	mem	agua
	nun	pez
	samekh	soporte
	‘ajin	ojo
	pe	boca
	sadhe	anzuelo
	goph	mono
	resh	cabeza
	sin	diente
	tam	marca

Img. 6. Escritura semítica

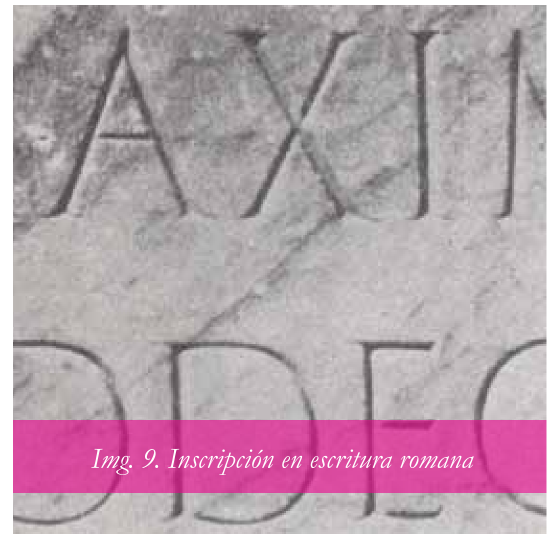
Signo	Nombre	Signo	Nombre
	beth		beta
	gimel		gamma
	daleth		delta
	zajin		zeta
	kaph		kappa
	lamedh		lambda
	mem		mu
	nun		nu
	pe		pi
	resh		rho
	taw		tau

Img. 7. Comparación entre fenicio y griego temprano

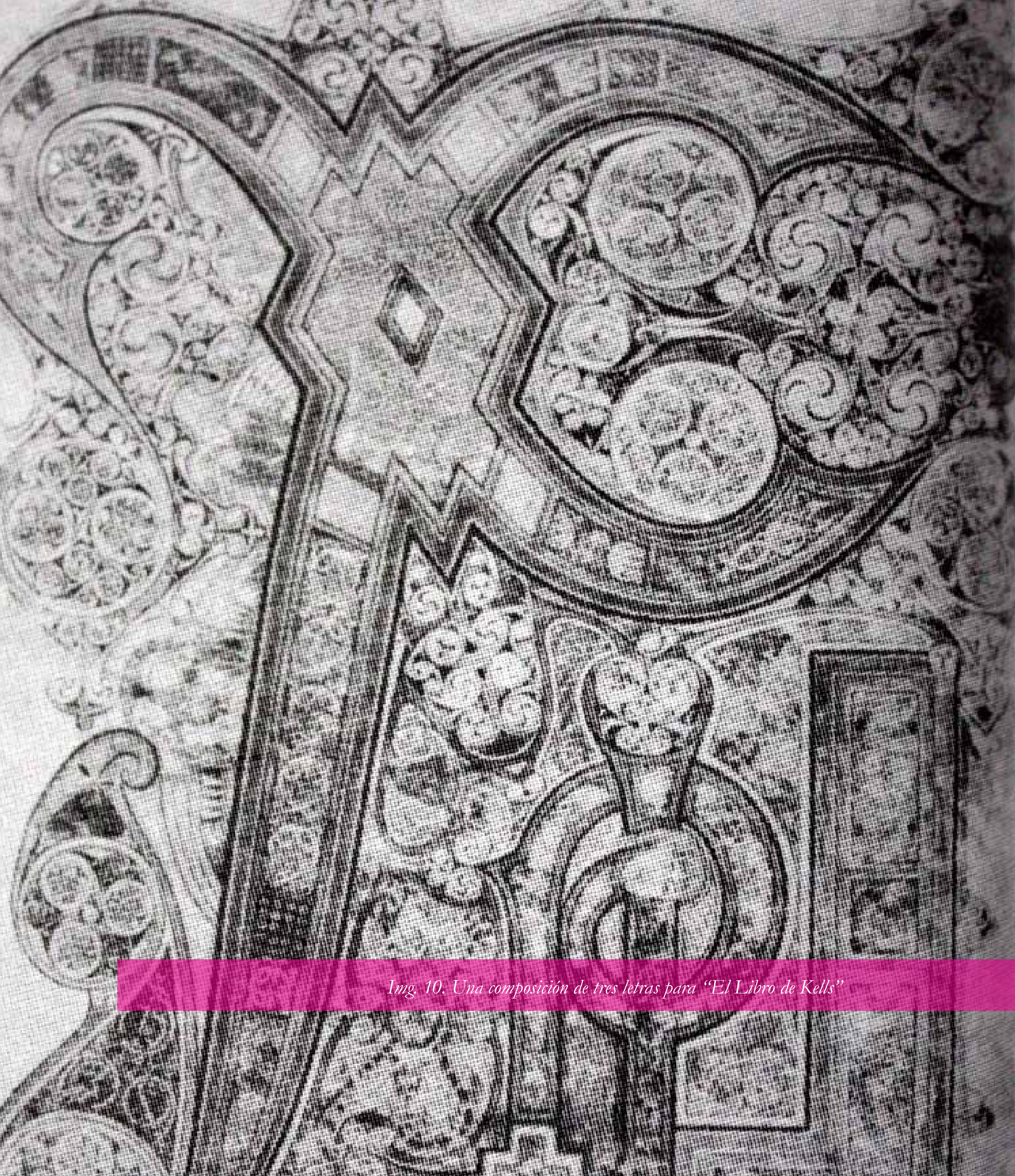
1300 a. C. que, gracias a los fenicios, se difunde el primer sistema alfabético compuesto por 22 letras" (Tubaro, 1994, p. 12). "Los griegos (900 a. C.) retomaron el alfabeto fenicio adaptándolo a la propia lengua" (Tubaro, 1994, p. 13)."Se cree que los etruscos tomaron su alfabeto del griego occidental, que fue una adaptación del alfabeto fenicio. El alfabeto etrusco surgió antes de la unificación de los alfabetos griegos, alrededor del año 700 a. C. y fue el primer alfabeto que se utilizó en Italia" (Martinez, 1990, p. 23). "El alfabeto etrusco (400 a. C.) contiene veinte letras, dieciséis consonantes de derivación fenicia y cuatro vocales de derivación griega" (Tubaro, 1994, p. 13) "El alfabeto romano, de veintitrés letras, adapta a la lengua latina los signos estucos" (Tubaro, 1994, p. 14) y así se llega entonces a la abstracción más compleja de la escritura donde se podría considerar que queda separada la escritura con la representación a partir de imágenes. Dejando de lado los pictogramas e ideogramas.



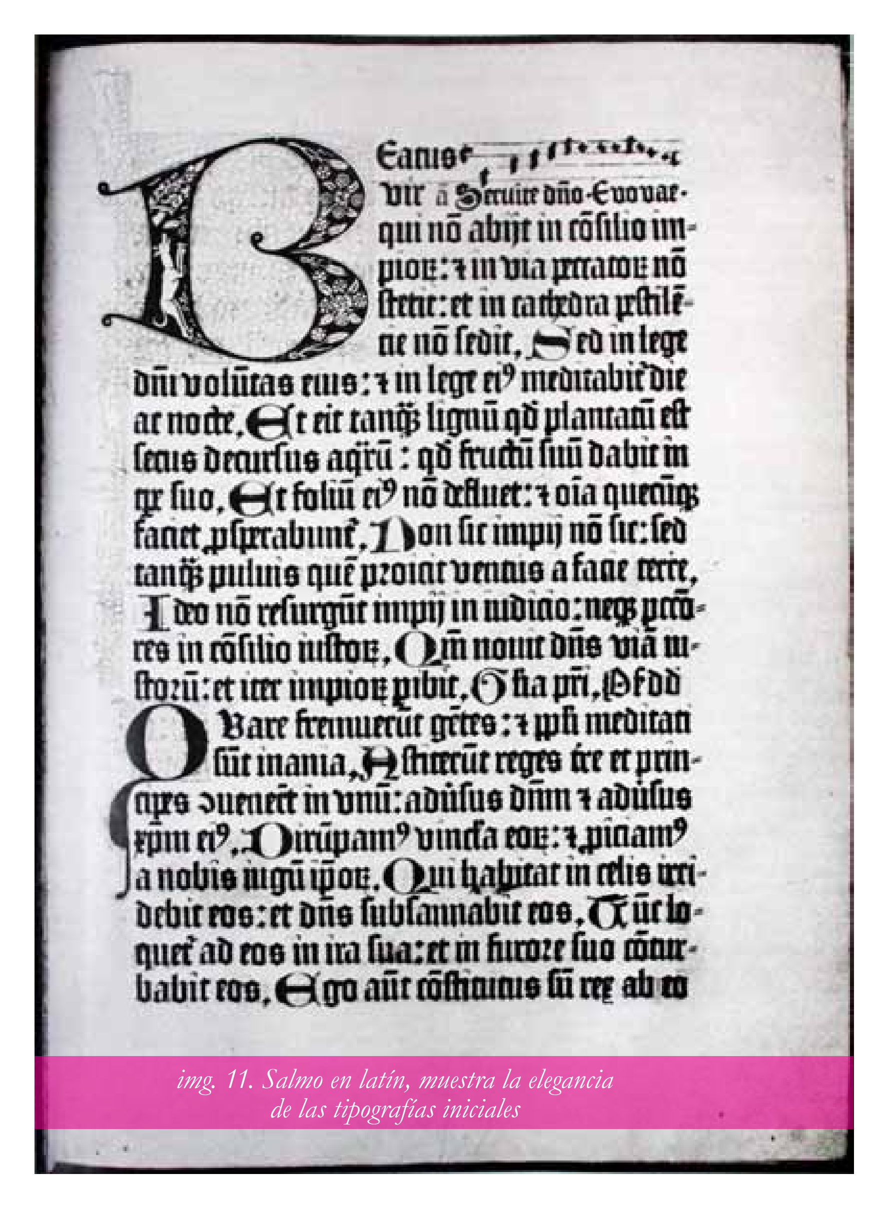
Img. 8. Piedra que muestra escritura griega


Img. 9. Inscripción en escritura romana

Aunque la comunicación escrita había llegado a la abstracción del alfabeto, "En la antigüedad clásica, los griegos y los romanos diseñaron e ilustraron manuscritos" (Meggs, 2002, p. 65). Se considera que "La fabulosa biblioteca de Alejandría, donde la tardía cultura egipcia se reunió con la naciente cultura



Img. 10. Una composición de tres letras para "El Libro de Kells"


Eatus
vir q̄ Servite dño · Euouae ·
qui nō abijt in cōsilio im-
pioꝝ: ⁊ in via peccatoꝝ nō
stetit: et in cathedra pestile̅-
cie nō sedit, Sed in lege
dñi volūtas eius: ⁊ in lege ei⁹ meditabit̄ die
ac nocte, Et erit tanq̄ lignū qd̄ plantatū est
secus decursus aquarū: qd̄ fructū suū dabit in
tp̄e suo, Et foliū ei⁹ nō defluet: ⁊ oīa quecūq̄
faciet, pspe[r]abunt, Non sic impij nō sic: sed
tanq̄ puluis quē proicit ventus a facie terre,
Ideo nō resurgūt impij in iudicio: neq̄ pctō-
res in cōsilio iustoꝝ, Qm̄ nouit dn̄s viā iu-
storū: et iter impioꝝ pibit, Gloria patri, Ps dd
Uare fremuerūt gētes: ⁊ pp̄li meditati
sūt inania, Astiterūt reges t̄re et prin-
cipes cōuenerūt in vnū: adūsus dn̄m ⁊ adūsus
xp̄m ei⁹, Dirūpam⁹ vincla eoꝝ: ⁊ piciam⁹
a nobis iugū ip̄oꝝ, Qui habitat in celis irri-
debit eos: et dn̄s subsannabit eos, Tūc lo-
quet̄ ad eos in ira sua: et in furore suo cōtur-
babit eos, Ego aūt cōstitutus sū rex ab eo

img. 11. Salmo en latín, muestra la elegancia de las tipografías iniciales

clásica, tal vez contenía muchos y maravillosos manuscritos ilustrados […] En los pocos fragmentos de rollos ilustrados que aún se conservan, la composición utiliza numerosas ilustraciones pequeñas, sencillas y frágiles" (Meggs, 2002, p. 65).

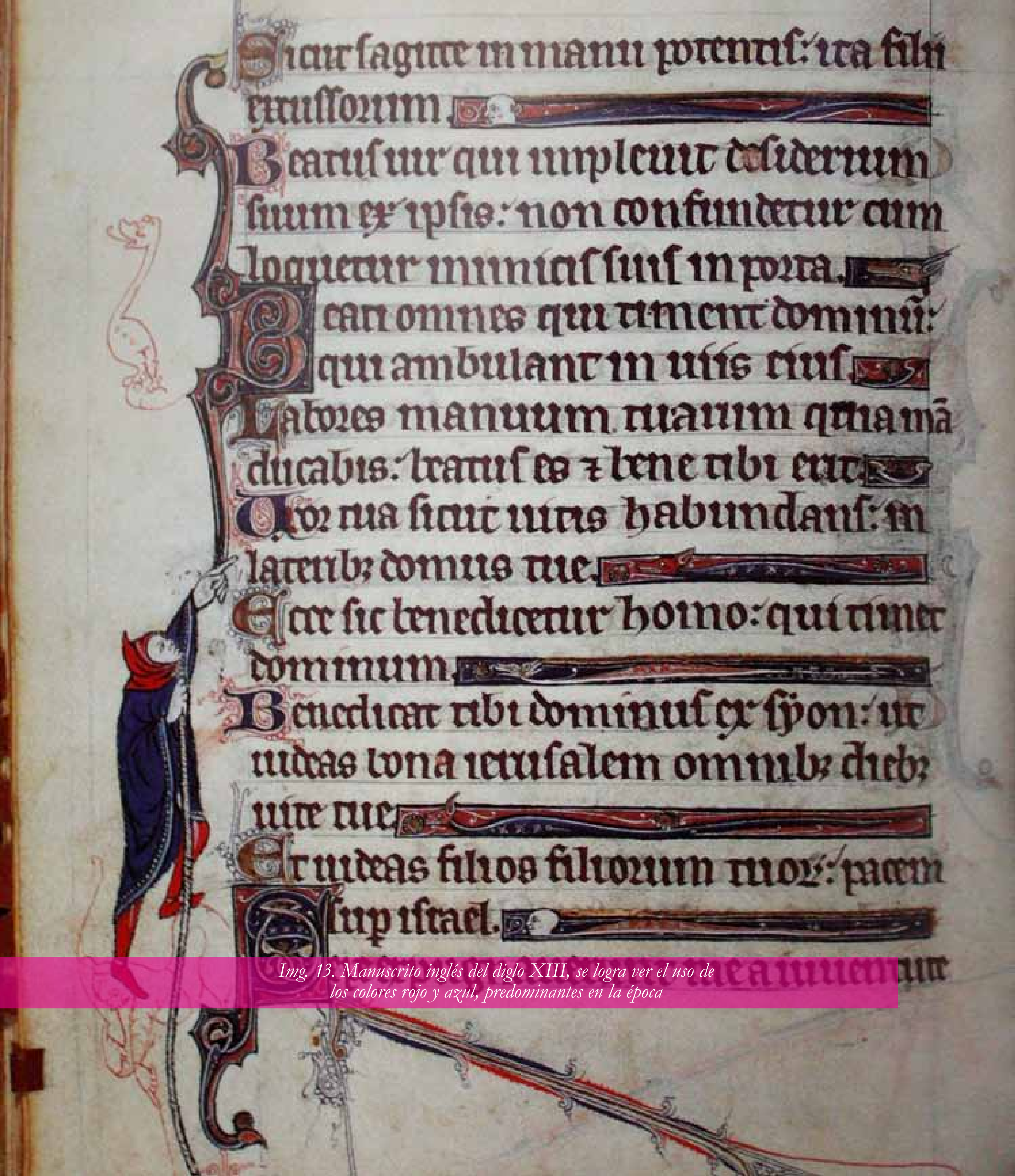
La combinación de imagen texto, se sigue observando, sobre todo en la ilustración de letras capitulares. Después de siglos, en “La alta Edad Media o periodo Romántico principió entre los años 1000 y 1150. En este periodo las formas redondeadas de la Carolingia comenzaron a volverse más condensadas y angulares […] se empezó a reducir el espacio entre las letras, palabras y líneas” (Martinez, 1990, p. 32) y “Las capitulares se volvieron más decoradas, floreadas y algunas veces habitadas por animales y monstruos pequeños” (Martinez, 1990, p. 32)

“Para el principio del periodo gótico las letras se habían vuelto condensadas y angulares” (Martinez, 1990, p. 32). “A este denso tipo de escritura, con sus ascendentes y descendentes cortos se le llamó Textura” (Martinez, 1990, p. 32) que “Sirvió de modelo a Juan Gutemberg para el diseño de los primeros tipos móviles de imprenta” (Martinez, 1990, p. 33)

En la producción de libros, por medio de los tipos móviles “Los primero libros se dejaba el espacio para las letras capitulares, ilustraciones de los textos o de los márgenes, que se hacían posteriormente a mano” (Martinez, 1990, p. 41) y así las obras impresas podían pasar como si fueran manuscritos ilustrados.

Img. 12. Página de la biblia de Gutemberg

“Johabb Fust y Peter Schoeffer una vez que se quedaron con la imprenta de Gutemberg, llegaron a ser los impresos más famosos de Europa” (Martinez, 1990, p. 41) que “El 14 de agosto de 1457 Fust y Shoeffer publicaron el Salmo en Latín de

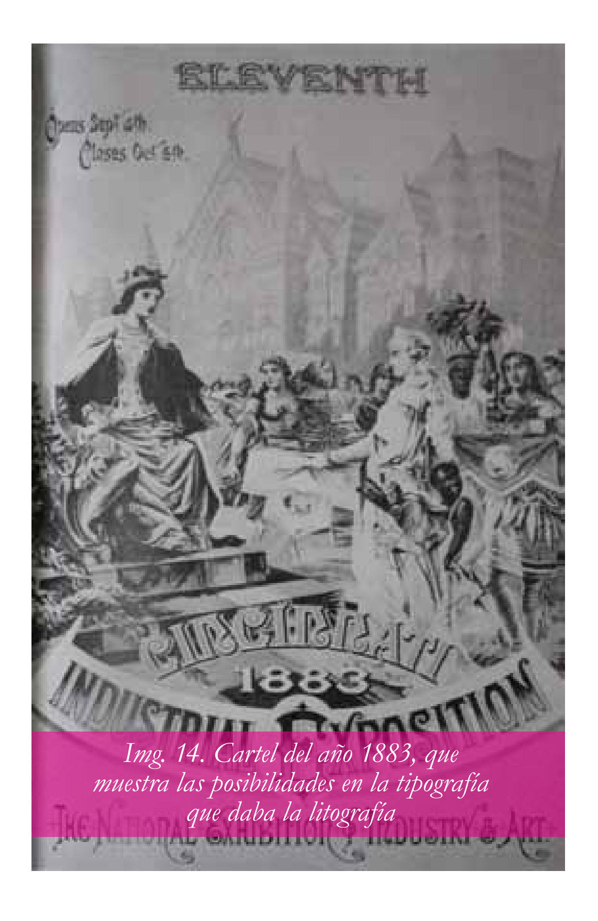

Sicut sagitte in manu potentis: ita filii
excussorum.
Beatus vir qui implevit desiderium
suum ex ipsis: non confundetur cum
loquetur inimicis suis in porta.
Beati omnes qui timent dominum:
qui ambulant in viis eius.
Labores manuum tuarum quia man
ducabis: beatus es et bene tibi erit.
Uxor tua sicut vitis habundans: in
lateribus domus tue.
Ecce sic benedicetur homo: qui timet
dominum.
Benedicat tibi dominus ex syon: ut
videas bona ierusalem omnibus diebus
vite tue.
Et videas filios filiorum tuorum: pacem
super israel.

Img. 13. Manuscrito inglés del diglo XIII, se logra ver el uso de los colores rojo y azul, predominantes en la época

gran tamaño (30.5 x 43 cm.) y con la innovación de tener capitulares impresas en dos colores, rojo y azul" (Martinez, 1990, p. 42).

Junto con la imprenta, por toda Europa surge una pasión por la tipografía, donde había fundidoras que se dedicaban exclusivamente a vender tipos para las imprentas como "Claude Garamond [...] primer cortador que trabajó independientemente de las casas impresoras" (Martinez, 1990, p. 53). A la vez, la tipografía evolucionaba, de la gótica inglesa, para retomar el tipo de escritura romana, como tal "Una de las mayores contribuciones de Garamond fue liberar el diseño de tipos de la dependencia que habían tenido de las formas caligráficas y así, en vez de tratar que los tipos se parecieran a la escritura, permitió que el proceso de elaboración diera las pautas para desarrollar la forma de las letras" (Martinez, 1990, p. 53). Llegando a una época de oro, donde "Luis XII estableció la "Impriimerie Royale" en 1640 [...] estableció un comité para que se desarrollara un nuevo tipo cuyas letras debían de diseñarse bajo principios "científicos" (Martinez, 1990, p. 67), como esta, hubo otras aportaciones en el aspecto teórico como "Fournier "el joven" [quién] planeó su Manual Tipográfico" (Martinez, 1990, p. 69). Sobresalen nombres como "William Caslon, el mejor y más famoso de los tipógrafos ingleses. "Al rededor de 1720 la "Sociedad para la promoción del conocimiento cristiano" le pidió a Caslon una fuente arábiga [...] imprimió algunas letras que lleva su nombre, las cuales fueron tan admiradas que con el apoyo de de Bowyer cortó las fuentes Caslon romana, itálica y hebrea en 1726" (Martinez, 1990, p. 70). Se podrían también nombrar personas como Garamond, John Baskerville o Giambattista Bodoni, quien "Imprimió un catálogo de tipos y a este periodo corresponden sus *Essai*

de caractéres *Russes* de 1782; el Manuale Tipográfico en cuarto, un *Manuale en folio* y un catálogo de tipos griegos *Serie de caratteri greci di* Giambattista Bodoni" (Martinez, 1990, p. 76). Seguían avances en la tipografía, un poco en el aspecto teórico, como "François Ambroise Didot, quien publicara una serie de clásicos franceses por orden de Luis XVI, introdujo a Francia en 1780 un papel satinado como el que utilziaba Baskerville en Inglaterra y, alrededor de 1785, revisó el sistema de medición de tipos de Fournier y creó el sistema utilizado en Francia hasta ahora" (Martinez, 1990, p. 80). Y es así que se logra observar el interés que se tenía por perfeccionar el mundo de la tipografía, tanto en un aspecto teórico como en un aspecto de producción y la combinación de estos.



Img. 14. Cartel del año 1883, que muestra las posibilidades en la tipografía que daba la litografía

No es hasta la revolución industrial cuando se marca un gran cambio en la forma de hacer tipografía, y es "Durante el siglo XIX la especialización de la producción [que] fracturó el diseño gráfico en componentes de diseño por un lado y de producción por otro" (Martinez, 1990, p. 85), y es entonces cuando "La invención de la fotografía y, más tarde, de la forma de imprimir imágenes fotográficas, expandieron el significado de la comunicación visual" (Martinez, 1990, p. 85). Esta nueva época trajo consigo nuevas necesidades de comunicación, tales como "Anuncios y carteles a gran escala que necesitaban un mayor impacto visual" (Martinez, 1990, p. 85) lo que impulsó el *lettering* o la creación de letras hechas a mano, técnica muy utilizada sobre todo en publicidad a finales del siglo XIX.



Img. 15. Cartel del año de 1875 que muestra la riqueza tipográfica de la época

FIVE LINES PICA, IN SHADE.

ABCDEFGH IJKLMNOP RSTUVWX.

V. FIGGINS.

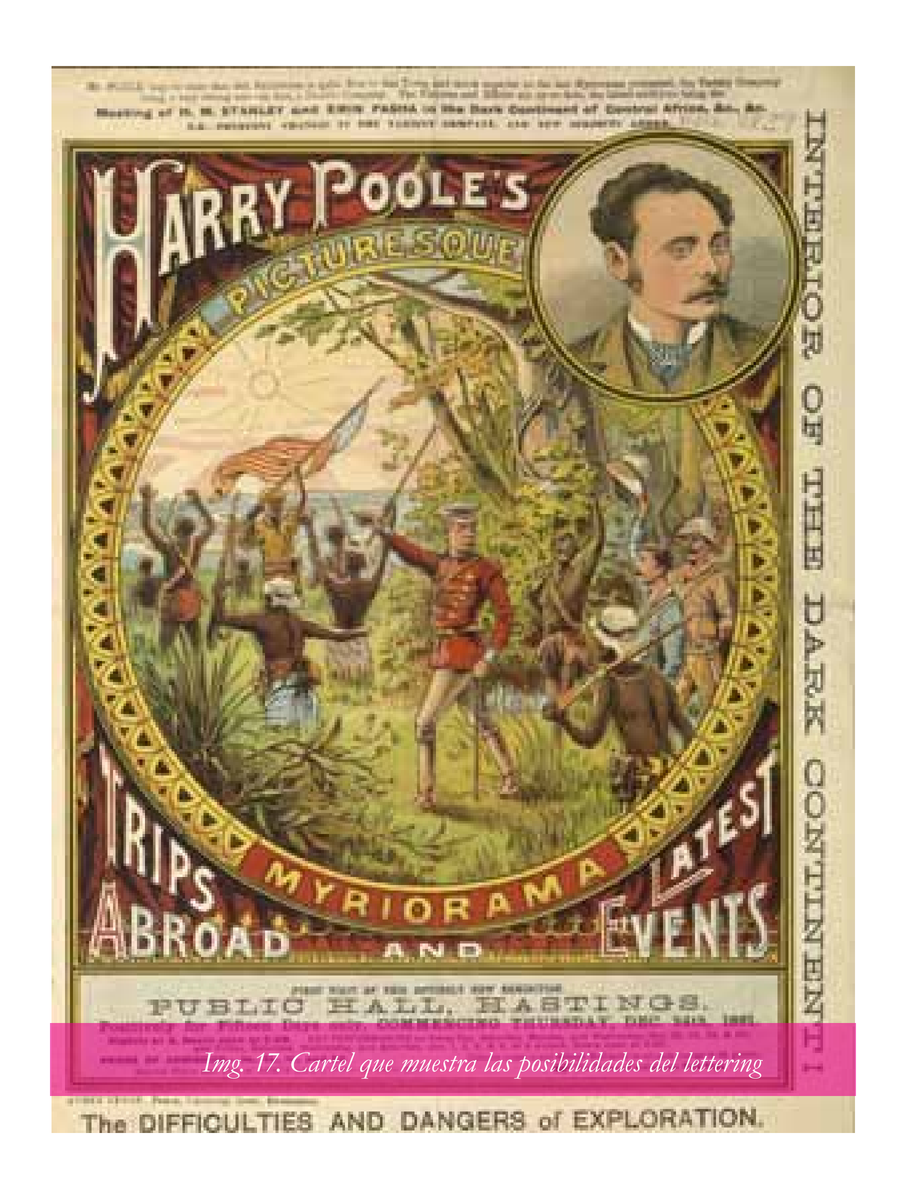
Img. 16. Tipo sombreado de Vicent Figgins

Es en el siglo XIX, que se ve un gran cambio en el diseño tipográfico, cuando "Los tipógrafos ingleses trataban de descubrir todos los cambios de diseño posibles, ya fuera modificando las formas o las proporciones de las letras y utilizando todo tipo de elementos decorativos en sus alfabetos" (Martinez, 1990, p. 88). Novedosas e interesantes propuestas como las de "Vincen Figgins [quien] produjo estilos tipográficos que proyectaban la ilusión de ser trimensionales" (Martinez, 1990, p. 88). Martínes (1990, p.88) menciona como las tipos sin patines o grotescos fueron otra gran aportación a la tipografía durante ese siglo.

No se da un gran salto en la tipografía, en el tratado de su forma hasta que "La litografía [...] fue inventada por Aloys Senefelder" (Meggs, 2002, p. 204), la cual tuvo un perfeccionamiento con "La cromolitografía americana [donde] varios profesionales prominentes hicieron innovaciones en una escuela de realismo litográfico, que logró la perfección técnica y la fantasía naturalista convincente" (Meggs, 2002, p. 205). Su aporte fue tal que "Los impresores con tipos y

admiradores de la buena tipografía e impresión estaban asombrados del lenguaje de diseño que surgió con el crecimiento de la litografía [...] Sin tradiciones y sin los límites de la impresión con tipo, los diseñadores cromolitográficos podían inventar cualquier tipo de letra a su antojo y hacer que las letras describieran ángulos y arcos o se desbordaran justo sobre las imágenes" (Meggs, 2002, p. 208). En esta época se logra ver como se retoma la tendencia a ornamentar y modificar el trazo de los caracteres en la práctica del *lettering*.

De la mano de nuevas tecnologías aplicadas a la impresión, llegan nuevas tendencias y escuelas. Una de ellas, el fururismo, "Cuya preocupación fue la tecnología y el dinamismo de la vida moderna" (Martinez, 1990, p. 112). Dicha tendencia tuvo un impacto en la composicón tipográfica, como el "De que la escritura y la tipografía podían llegar a ser formas visuales concretas y expresivas" (Martinez, 1990, p. 112). Una gran influencia para la construcción tipográfica fue el "Constructivismo, involucró a diseñadores y artistas que aplicaron las formas de suprematismo al "trabajo real" en diseño industrial, diseño textil, de carteles, escenografías y muebles, para la producción de construcciones abstractas" (Martinez, 1990, p. 114)



Img. 17. Cartel que muestra las posibilidades del lettering



Img. 18. Anuncio para LÍntrasigent que muestra una excelente composición

Impulsados por todo este cambio tecnológio “En 1919, Walter Gropius fue llamado a Weimer para dirigir una nueva escuela que combinaría la Academia de Bellas Artes y la escuela de Van de Velde de artes aplicadas” (Martinez, 1990, p. 117); donde se reunía ya la industría con el arte, dados por las oportunidades que daba la época; la escuela de Weimer, la Bauhaus, más tarde se convertiría en el parteaguas en la formación de diseñadores y establecería los dogmas bajo los que se desarrollaría el diseño en todos sus ámbitos a nivel internacional; todo se termina reflejando en el diseño gráfico y el diseño de tipografías.

Img. 19. Cartel de la Bauhaus que muestra una clara tendencia hacia el constructivismo



Img. 20. Composición con Helvetica.

Se ve una clara tendencia durante décadas por tipografías consideradas como modernas, en especial las *san serif*, como ejemplo, "En 1954, un diseñador suizo que siempre trabajó en Francia, Adrian Frutiger, empezó a desarrollar una familia tipográfica de 21 fuentes llamada Univers" (Martinez, 1990, p. 138), de una forma paralela o contemporanea "Edouard Hoffman, de la fundición suiza Haas, decidió que las fuentes *Akzidens Grotesque* debían ser refinadas y modernizadas, así que en colaboración con Max Miedinger, hizo el diseño de un nuevo tipo sin patines con una altura de las "x" mayor que la Univers, al cual se le denominó Haas Grotesque. Al producirse este tipo en la fundidora Stemple en 1961, los alemanes le llamaron Helvética" (Martinez, 1990, p. 140). Estas dos familias representan la gran tendencia e importancia que se le daba a la consutrcción de tipografías *san serif* en la época de mediados del siglo XX.

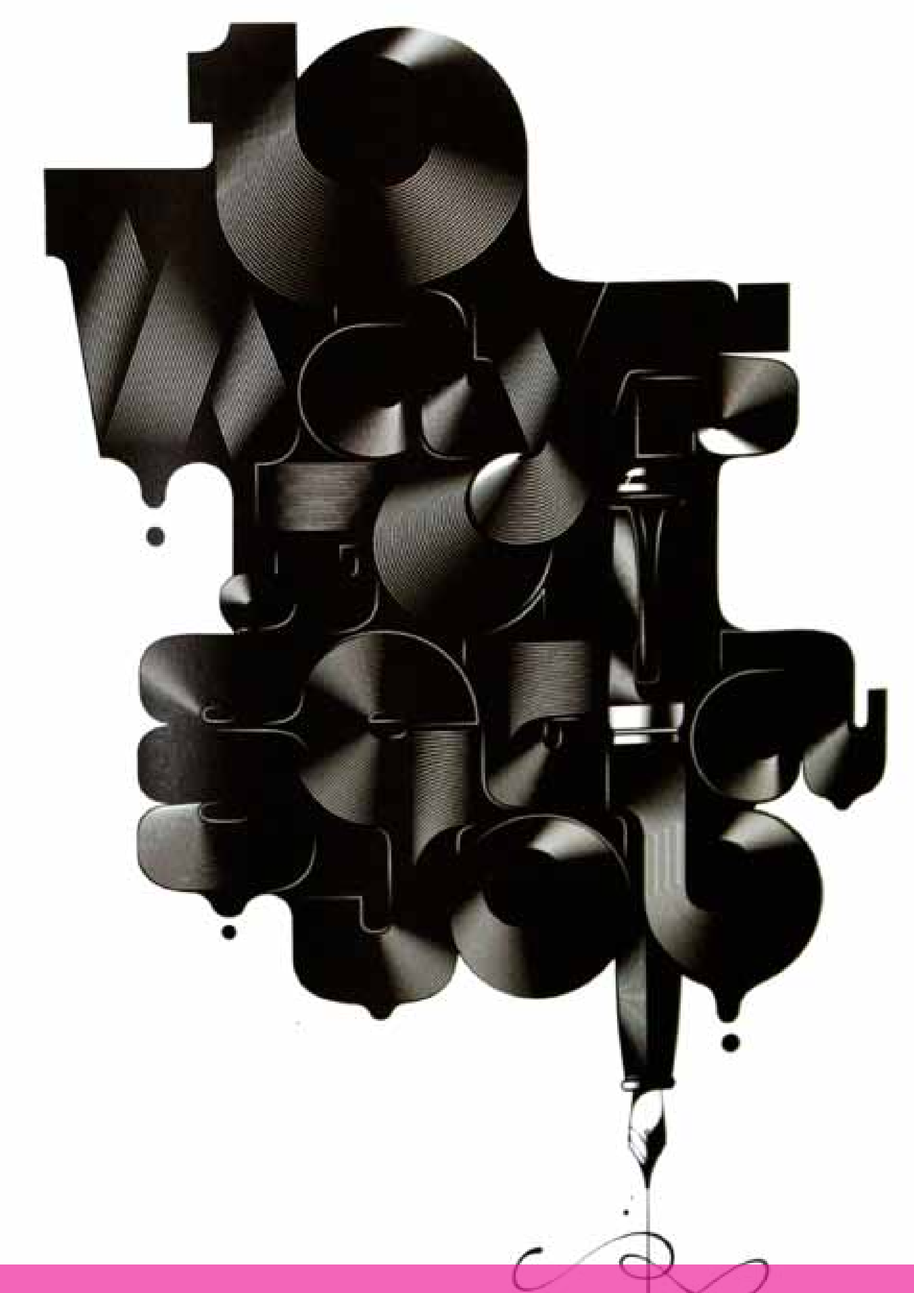


Img. 21. Composición "Westvaco" que muestra un uso creativo de la tipografía



Img. 22. Anuncio para Ohrbachs, muestra el uso de elemntos como la ilustración y la foto y como estos juegan con la tipografía

La tendencia a usar elementos para decorar o reforzar el mensaje escrito seguía con el Expresionismo Gráfico que "Fue el nombre utilizado por Herb Lubalin para designar el estilo tipográfico utilizado en las décadas de los años cincuenta y sesenta, que fue primordialmente figurativo. Las letras llegaron a ser objetos y los objetos se volvieron letras" (Martinez, 1990, p. 141). Se logra observar, aun en nustros días un uso de la tipografía como único elemento en una composición visual en trabajos de reconocidos diseñadores tales como Alex Trochut, ilustrador, diseñador y tipógrafo, viviendo en Barcelona actualmente o André Beato, diseñador portugués, quien logra ilustraciones con una gran carga significativa en sus formas a partir de la deformación de las formas de las letras.



Img. 23. "Ten ways to get a job" composición del diseñador Alex trochut.

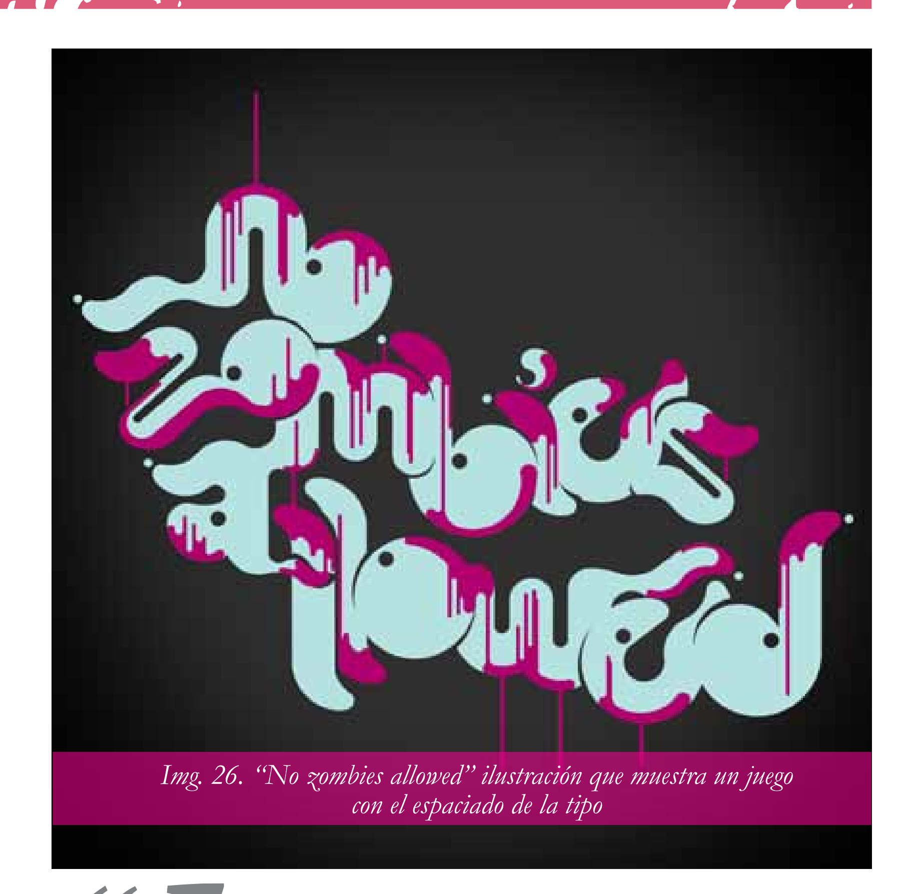


Img. 24. Ilustración creada por el diseñador Andre Beato.



Img. 25. "Love" composición que forma visualmente el símbolo más relacionado con el amor, un corazón

Que es acutalmente la tipografía graphic



Img. 26. "No zombies allowed" ilustración que muestra un juego con el espaciado de la tipo

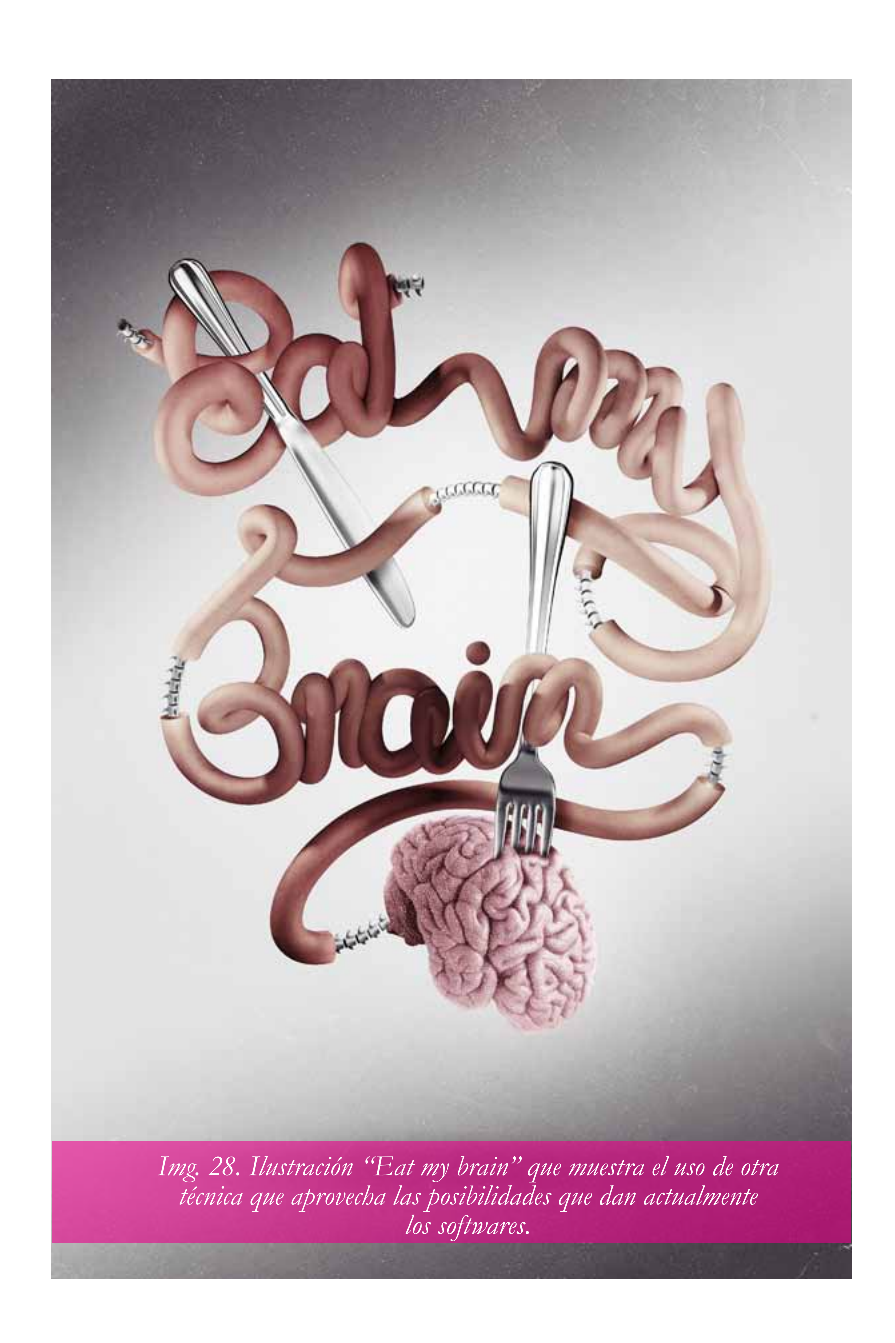
"La tipografía [...] es la culminación de siglos de evolución que las letras que conforman la palabra escrita se desarrollan y cristalizaron en los alfabetos de uso común" (Ambrose-Harris, 2009, p.6) y como tal se le debe dar la importancia en el momento de crear un discurso visual el cual tiene como objetivo principal el de comunicar, no sólo lo obvio

para la vista sino varios conceptos abstractos, y no como un mero elemento de relleno o secundario. Se comprende entonces que "La tipografía no es un proceso automático y mecánico ni es obra de magia. Es una actividad generada por el pensamiento, la imaginación y la destreza, y su grado de creatividad depende de la actitud personal del diseñador" (March, 1991, p:18). Olvidan que "Los sistemas de clasificación ayudan a los diseñadores a tomar decisiones tipográficas más racionales y a comprender mejor los tipos" (Ambrose - Harris, 2009, p. 102) lo que refuerza la idea o el concepto que se busca representar; en cambio la selección de la tipografía se convierte en algo en algo intuitivo o un supuesto y no se toma en cuenta que "El origen por lo menos sabe lo que desea decir; esto es, conoce el significado que quiere comunicar [...] tiene a su disposición un vocabulario verbal y un vocabulario compuesto por elementos visuales [...] cuenta con una sintaxis verbal y visual" (Turnbull, 1995, p. 32). No es visto del todo mal ya que "En cualquier situación de comunicación humana, el emisor desconoce, hasta cierto grado, el efecto que su mensaje tendrá sobre el receptor. Escritores y diseñadores predicen las respuestas de sus lectores" (Turnbull, 1995, p. 32) sin saber exáctamente la reacción del receptor, sujeta a infinidad de factores.

"Las obras maestras de la tipografía muestran una unidad perfectas entre textos y forma" (Zimmermann, 1992, p. 32). El poder semántico que representa un anclaje texto-imagen, como lo menciona Samara (2008, p.183) se convierte en una herramienta importante que representa un mejor entendimiento de parte del usuario hacia el objeto de diseño que le es presentado. El pensar en una tipografía que logre ese anclaje es pensar en una tipografía creativa, funcional



Img. 27. "Madurez", una ilustración que muestra un concepto claro

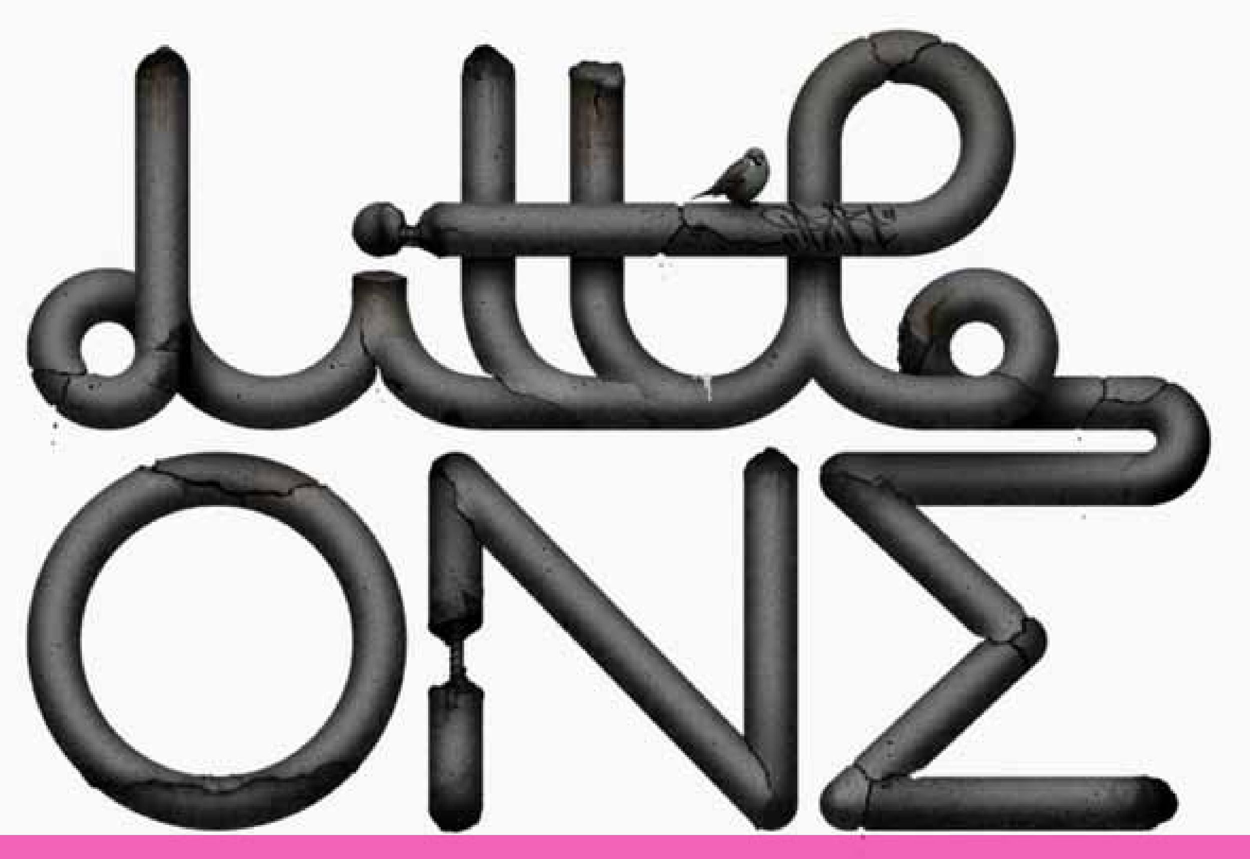


Img. 28. Ilustración "Eat my brain" que muestra el uso de otra técnica que aprovecha las posibilidades que dan actualmente los softwares.



Img. 29. "WE", una ilustración que muestra como se puede combinar la tipografía con aspectos de imagen.

y por tanto con impacto, entendiendo a ésta como "La utilización de tipos o inscripciones […] en conjunción con otros elementos gráficos, para transmitir información o una idea del modo más eficaz que nos es posible" (March, 1991, p: 8) y tomando en cuenta que "Toda publicación tiene que suponer una experiencia agradable, accesible y relevante para sus lectores, y eso se consigue en gran parte mediante el uso de la tipografía" (Zappaterra, 2009, p. 128), aunque a este punto se presenta a la tipografía graphic en un modo un tanto decorativo y tratada de un modo intuitivo y "Los aspectos prácticos también tienen que ser tenidos en consideración" (Zappaterra, 2009, p. 128); para llegar más allá de la simple decoración.



Img. 30. "little ONE", una ilustración que muestra un excelente uso de las texturas y el volumen

Así "Cuando una letra o palabra adquieren cualidades pictóricas distintas de las que la definen como forma, se convierte en una imagen por derecho propio, y su potencial semántico aumenta exponencialmente" (Samara, 2008, p: 183) y por tanto tratarse como una imagen, entonces "Se pueden usar los tipos a la vez creativa y decorativamente para expresar o realzar visualmente el significado de una letra o palabra" (Dodd, 1994, p: 24) y "En manos de un diseñador capaz de dominar una

composición en el nivel visual y de seleccionar y manipular conceptualmente el contenido, una imagen es con diferencia el instrumento de comunicación más poderoso de todos" (Samara, 2008, p: 166). Ya que "El deseo de convertir la palabra en forma visible ha fascinado a la humanidad desde los tiempos más remotos" (Zimmermann, 1992, p. 32) llegando al grado en que "La forma tipográfica ha conocido periodos de sobreabundancia decorativa sin miramientos por las palabras en sí" (Zimmermann, 1992, p. 32), y no es que no importe lo escrito, sino por lo mismo potenciar su mensaje. En ocasiones los diseñadores crean la idea que la tipografía debe permanecer tal cual es arrojada desde su diseño original y no piensan que "La exuberancia de la forma caligráfica, el deslumbramiento de los caracteres decorativos y la espontaneidad de las técnicas artísticas se pueden usar para revitalizar la palabra funcional, ampliando y reforzando su impacto visual" (Dodd, 1994, p: 7), ya que "Todas las consideraciones estéticas, emocionales y contextuales son relevantes para la identidad y el atractivo de una publicación" (Zappaterra, 2009, p. 129), una aplicación de la tipo que los diseñadores gráficos sólo ven en su formación profesional en la clase de tipografía, pero que extrañamente parece como si se les apagara el chip fuera de clase. La selección de las tipografías entonces se convierte en algo intuitivo y sin aparente importancia para una gran parte de los diseñadores, en particular aquellos que se encuentran en su formación profesional. Los estudiantes de la carrera de diseño gráfico olvidan también el estímulo que deben generar en el usuario ya que "El papel del lector en el proceso no es pasivo" (Turnbull, 1995, p. 32), y se busca su interés.



Img. 31. "Dan Chan Magic" muestra como de una forma sutil, se puede dar volumen a una composición, y darle caracter junto con oros elementos

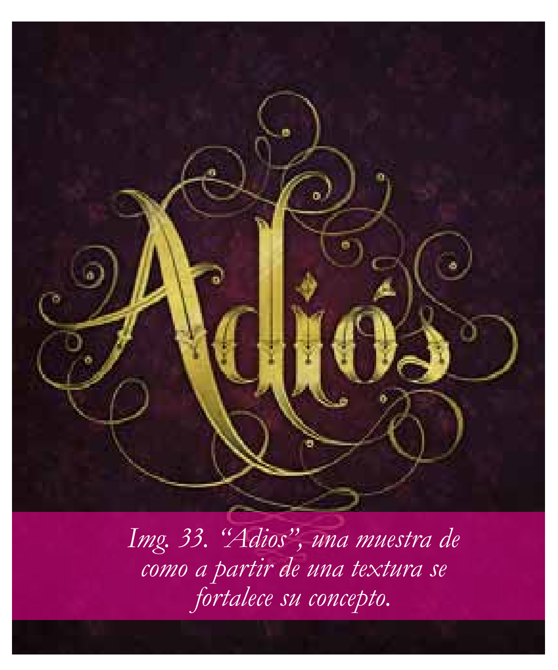


Img. 32. "She" composición que se basa en la caligrafía y juega con sus elementos y textura para para hacerla más atractiva y cargarla de significado

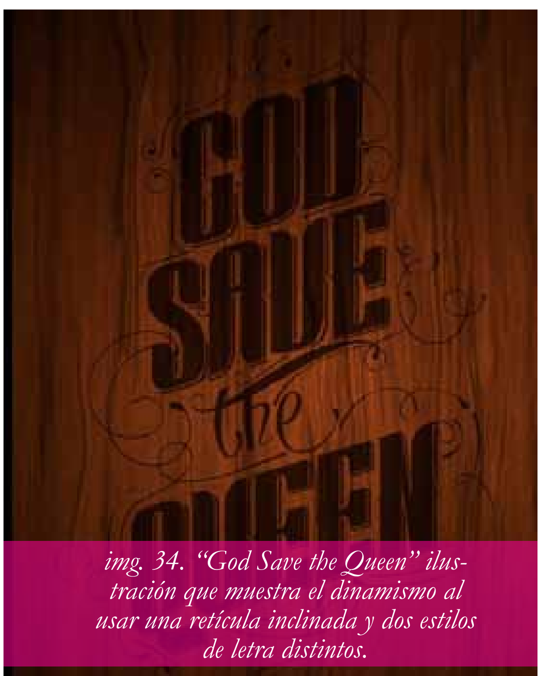
Se convierte imperante conocer la clasificación de la tipografía, ya que a cada clase se le ha cargado con un significado y una función, así "Maximilien Vox creó el sistema Vox en 1954 para modernizar la clasificación de los tipos. Este sistema incluye nuevas categorías, y asigna las fuentes graphic a una categoría independiente. El objetivo de Vox era diseñar un sistema de clasificación más sencillo que fuera lo suficientemente detallado como para ser útil" (Ambrose y Harris, 2009, p. 105) el cual es un sistema muy completo, que entre sus clasificaciones se encuentra la tipografía graphic.

Se comienza a pensar en la tipografía como una imaginen."La creación de letras a mano permite al artista gráfico integrar lo imaginario y el texto, haciendo el diseño y la ilustración en la práctica fluidamente integrados[1]" (Lupton, 2010, p. 64). "Transformar un tipo en una imagen significa definir una sencilla relación entre la forma intrínseca de las letras y otra idea visual" (Samara, 2008, p: 183). Entenderla como

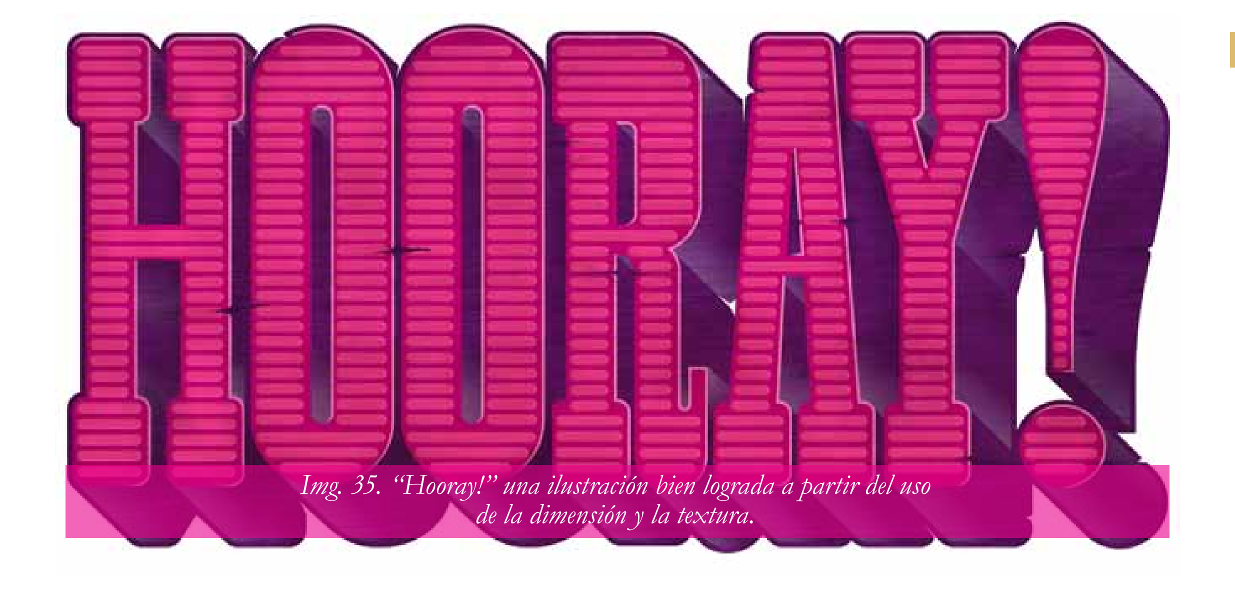
1. Creating letters by hand allows graphic artist to integrate imaginary and text, making design and illustration into fluidly integrated practice.



Img. 33. "Adios", una muestra de como a partir de una textura se fortalece su concepto.



img. 34. "God Save the Queen" ilustración que muestra el dinamismo al usar una retícula inclinada y dos estilos de letra distintos.



Img. 35. "Hooray!" una ilustración bien lograda a partir del uso de la dimensión y la textura.

imagen ayuda a abrir el panorama pero a la vez exige un mejor conocimiento de la tipografía y de la imagen."La ilustración tipográfica o las composiciones con texto son esencialmente alegres y divertidas. Con más de dos mil años de antigüedad, la técnica apareció en las composiciones figurativas o caligramas. Convierte la tipografía estricta en configuraciones gráficas con un cierto grado de legibilidad" (Dodd, 1994, p: 40) por lo que cambia la percepción de la tipografía; "Al darle al texto la forma de objetos representativos asociados con el significado de las palabras, saltan por los aires todas las prevenciones. El texto escrito, impreso o dibujado se une con el diseño y la imagen en una expresión directa del contenido" (Dodd, 1994, p: 40).



Img. 36. La tipografía "Torres" surge de la creación de la marca para los banquetes que llevan el mismo nombre

Los usos y formas en las que se puede usar son diversos, los cuales no son vistos siempre por los alumnos de diseño gráfico. Por ejemplo "Un logotipo utiliza la tipografía o lettering para representar el nombre o las iniciales de la organización de una manera memorable. [1]" (Lupton, 2010, p. 68) logrando combinar el logotipo y el símbolo, o conocido también como imagotipo.

Se podría considerar que hasta ahora el material teórico son recomendaciones con tendencia a la experimentación tales como, "Para poder disfrutar de su forma, hay que experimentar" (Dodd, 1994, p: 15) o como "Pueden conseguirse apasionantes efectos mediante técnicas gráficas y modificaciones de las letras reales o por la disposición de las mismas […] estas técnicas son más eficaces con letras o palabras sueltas o, a lo sumo, con unas pocas líneas de texto de rotulación" (Dodd, 1994, p: 24).

1. A logotype uses typography or lettering to depict the name or initials of an organization in a memorable way.


TEORIA

Actualmente la teoría que existe abarca puntos generales y no se ha se ha ahondado en fundamentos que concentren conceptos como construcción o aspectos para no sobrepasar en los elementos que hagan caer en una falta de legibilidad dentro de la composición tipográfica; así como un trato más pictórico y no tan técnico, límitado sólo a construcción.

Para un mejor manejo de la tipografía se convierte fundamental el conocimiento de cierta terminología, la cual ayudará a una mejor selcción de los tipos así como un mejor desempeño en su comosicón.

Clasificación de la tipografía

Un correcto uso o manejo de la tipografía, implica y exige un conocimiento de su clasificación. Han existido diferentes clasificaciones, basadas éstas en diferentes aspectos, como épocas, si tienen o no serifas, pero la más común y en la que se basan la mayoría de las clasificaciones actuales es la propuesta por Maximilien Vox, "Obra que realizó a mediados del siglo XX el tipógrafo francés" (Cheng, 2006, p.14), en 1954 según Ambrose y Harris en su libro Fundamentos de la tipografía (2008), donde dichas "Categorías vienen definidas tanto por sus características visuales" (Cheng, 2006, p.14), osea una clasificación basada en las formas de la tipografía; "Este sistema incluye nueve categorías" (Ambrose y Harris, 2009, p.105), siendo las siguentes.

Ambrose y Harris presentan la clasificación de Maximilien Vox, en su libro Fundamentos de la tipografía (2009).

Humanist

Book Antiqua

Humanist. Presentada como Veneciana por Karen Cheng en su libro Diseñar tipografía (2006). "Esta clasificación incluye los tipos de inspiración clásica y romana, como el Centaur y el Old Style italiano" (Ambrose y Harris, 2009, p.105).

Garalde

Adobe Garamond Pro

Garalde. "Tipos de letra old style derivados de los tipos de la Francia del siglos XVI y de sus predecesores italianos. Presentan un sutil contraste de los trazos y unos remates muy inclinados" (Ambrose y Harris, 2009, p.105), así, "En las tipografías garaldas, estos rasgos fundamentales de la caligrafía se suavizan por la acción de nuevas influencias estéticas: los movimientos manieristas y barroco. Las tipografías garaldas tienen formas fluidas" (Cheng, 2006, p.14).

Transitional

Bell MT

Transitional. "Los tipos de transición son aquellos que marcan la divergencia entre las formas old style y las formas más modernas de finales del siglo XVII (Ambrose y Harris, 2009, p.105) las cuales "Recibieron la influencia de la filosofía racionalista y el neoclasicismo; estos movimientos se manifiestan visualmente en tipos que tienen un eje vertical, una construcción sistemática y un alto contraste entre trazos" (Cheng, 2006, p.14), se podrían considerar con un gran movimiento en sus trazos.



Didone. De una forma consecuente a las tipografías de transición "La clasificación de las didonas se superpone parcialmente a la categoría de transición (el término didona es una combinación de Bodoni y Didot, los dos tipos más importantes de esta categoría) [...] A diferencia del analítico periódo de transición, las didonas reflejan los ideales expresivos del romanticismo (Cheng, 2006, p.14).

Slab Serif

Rockwell

Slab Serif. “Los tipos slab serif se caracterizan por sus remates grandes y cuadrados, mucho más llamativos que los de sus predecesores (Ambrose y Harris, 2008, p.105); las tipografías de la categoría Slab Serif “Se desarrollaron debido a necesidades comerciales” (Cheng, 2006, p.15), ya que “La revolución industrial amplió de manera espectacular el ámbito de la tipografía, los impresos requerían tipografías más grandes, más gruesas y más vistosas” (Cheng, 2006, p.15).



Lineale. Conocidas también como palo seco, san serif, “que a su vez se subdividen en grotesque, tipos del siglo XIX y neo grotesque, así como versiones más recientes” (Ambrose y Harris, 2009, p.105), llamadas “grotescas por su aspecto sorprendente y austero” (Cheng, 2006, p.15).

Glyphic

Candara

Glyphic. “Esta categoría incluye las fuentes con serifa tipo glyph” (Ambrose y Harris, 2008, p.105), también “Denominados glíficos (también llamados tipos con remates en cuña) (Cheng, 2006, p.15).

Script

Chopin Script

Script. “Estos tipos están diseñados para imitar la letra manuscrita [...] Al igual que sucede con la letra manuscrita, algunas variantes son más fácilmente de leer que otras” (Ambrose y Harris, 2009, p.105)

Graphic

DirtyLady

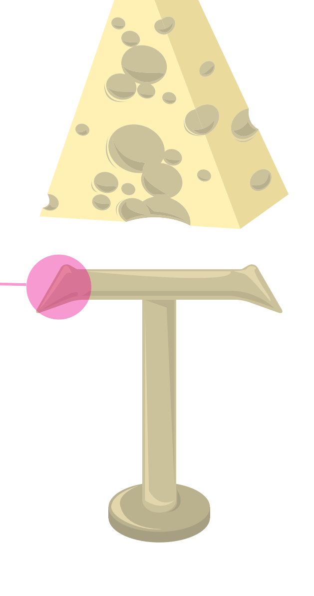
Graphic. Siendo la categoría que interesa para esta investigación, en tanto que "Los tipos graphic contienen caracteres que podrían ser considerados como imágenes […] estos tipos se diseñan para temas específicos y proporcionan una conexión directa con el tema tratado" (Ambrose y Harris, 2009, p.105); al hablar de la conexión entre texto e imagen, se puede mencionar la práctica del lettering, donde, "Creación de letras a mano permite al artista gráfico para integrar las imágenes y el texto, por lo que el diseño y la ilustración en prácticas fluidamente integrados[1]"
(Lupton, 2010, p. 68)

1. Creating letters by hand allows graphic artist to integrate imagery and text, making design and illustration into fluidly integrated practices.

Anatomía de la tipografía

basados en la anatomía de la tipografía o anatomía de la letra presentada por Ambrose y Harris (2009); se proponen los siguientes conceptos de partes importantes en la estructura de los caracteres; dichos conceptos, aunque pensados en un principio en tipografías más ortodoxas o rígidas, se logra observar como es aplicable a los diferentes tipos de clasificación.

1. Ápice. “Es el punto de encuentro entre la ascendente derecha e izquierda” (Ambrose y Harris, 2009, p. 57), visible en las letras en caja alta como la A, M, N, Ñ y algunos casos la W; considerando una simple unión de las astas en su parte superior.

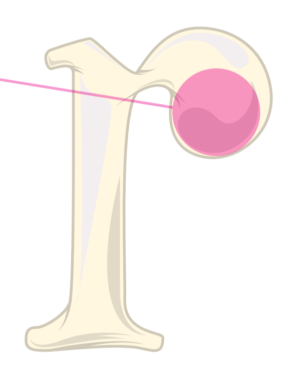


2. Beak. “Nombre que reciben en inglés los remates, serifas o gracias al final de los brazos” (Ambrose y Harris, 2009, p. 57); el cual puede ser pensado no solamente como una gracia y no sólo aplicable a tipografías de clasificación romana, sino como una forma que se extiende de una asta horizontal.

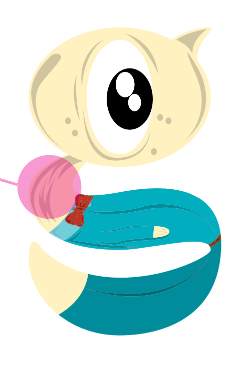
3. Blanco interno, contraforma o contrapunzón. “Espacio interno de la panza de algunas letras” (Ambrose y Harris, 2009, p. 57) aunque también se puede considerar como tal al espacio generado entre los caracteres ya que estos espacios negativos tienen la misma importancia compositiva que los espacios internos de la panza de los caracteres. Pero también se puede referir como interespaciado al “Espacio vacío o fondo, por oposición de la forma (carácter), entre las partes de una letra, que queda a izquierda y derecha de esta” (Haslam, 2011, p. 8), basado claramente en el principio de fondo-figura.



4. Oreja. "Pequña asta que se extiende a la derecha del anillo de la "g" o que sobresale del palo de letras como la "r" y la "f"" (Ambrose y Harris, 2009, p. 57); aunque utilizada generalmente en tipografías de clasificación romana, su importancia recae, como en cualquier remate, en la conexión entre letras; pero aun así no se debe utlizar como enlace o ligadura, ya que produciría un problema en la legibilidad; y mejor explotar su potenciál como la extención del asta.



5. Cuello. "Asta que une dos partes de la letra, como los anillos de una "g" de dos niveles" (Ambrose y Harris, 2009, p. 57); y, si es pensado como esa unión de los dos niveles, las posibilidades se detonan, al pensar en la contra posición y en una forma separada que una los dos niveles visualmente pero que no sean parte de las mismas formas.



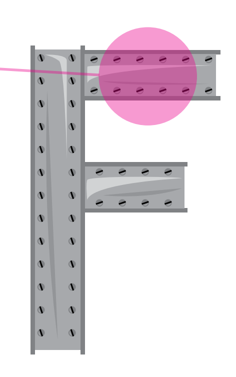
6. Espina. "Asta curvilínea que se traza de izquierda a derecha en la "S" y la "s"" (Ambrose y Harris, 2009, p. 57); su tarea es unir la panza superior e inferior de la "S" y la "s"; de nuevo, la union puede ser visual y ser aprovehado esa parte de la letra como una forma suelta.



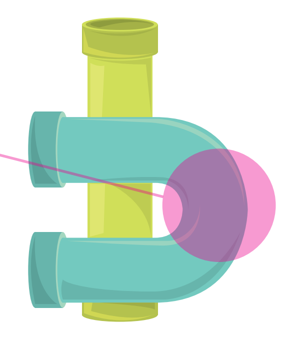
7. Curva, rizo o floreado. "Trazo curvo y prolongao de entrada o de salida" (Ambrose y Harris, 2009, p. 57) también conocida como floritura; y, considerada como mero adorno, pero pensado ese trazo como una forma que se extiende de la letra, se debe aprovechar más allá que como un sólo adorno y utilizarlo para reforzar la forma de la letra.



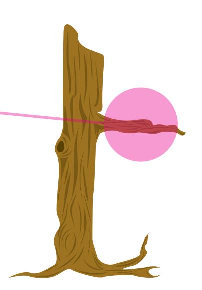
8. Brazo. "Asta horizontal abierta en uno o ambos extremos [...] también llamada barra" (Ambrose y Harris, 2009, p. 57) definida también como "trazo horizontal que nace del asta vertical" (Haslam, 2011, p. 8), en letras como la "F"; forma en la que fácilmente se podría utilizar una curva (floritura) para reforzar su forma o sólo complementarla con un beak.



9. Panza o anillo. "Parte del carácter que encierra el espacio blanco de letras circulares" (Ambrose y Harris, 2009, p. 57), muy visible en letras como la "b" o la "p", y tomando en cuenta que su tarea se basa en esa forma circular que crea y encierra un blanco interno, las posibilidades se maximizan, mientras no se piense como un simple círculo.



10. Travesaño. "Trazo horizontal que cruza por algún punto el asta central. También se denomina "asta transversal"" (Ambrose y Harris, 2009, p. 57).



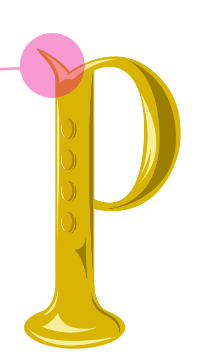
11. Gota, lágrima o botón. "Asta terminal decorativa en la parte superior de caracteres tales como la "a" y la "f"" (Ambrose y Harris, 2009, p. 57); y quizá incluíble, la "r". Una forma de aprovechar y extender una oreja.



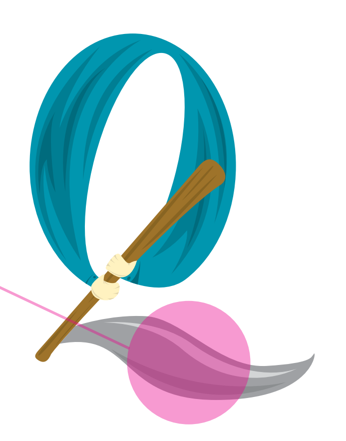
12. Bucle. "Anillo que forma la cola de una "g" de dos niveles" (Ambrose y Harris, 2009, p. 57) podría considerarse como el blanco interno del nivel inferior de la "g"; una forma que se extiente del cuello o como una forma por separado, mientras siga esa conexión entre los dos niveles de la "g".



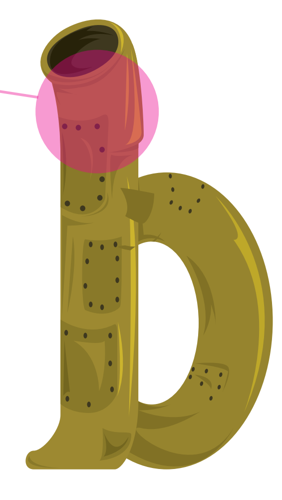
13. Espolón. "Terminal del palo de una letra redondeada" (Ambrose y Harris, 2009, p. 57), así mismo es una "Línea curvada que adelgaza visualmente la apariencia de un trazo" (Haslam, 2011, p. 9).14. 14.



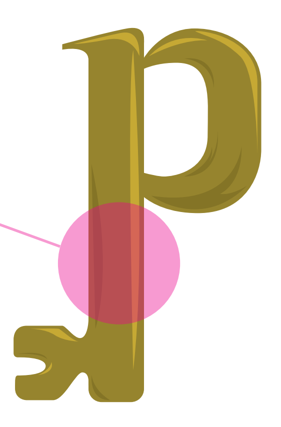
14. Cola. "El asta descendente de la "Q", la "K" y la "R". Las de la "g", "j", "p", "q" e "y" también se llaman "colas", al igual que el bucle de la "g"" (Ambrose y Harris, 2009, p. 57); es así una "terminación de un trazo que adelgaza y que se asemeja a una cola" (Haslam, 2011, p. 9); trazo que se puede sustituir por una floritura que refuerze el trazo de la pierna.



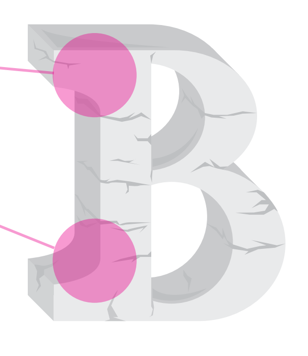
15. Asta ascendente. "Es la parte de la letra que sobresale por encima de la altura de la x" (Ambrose y Harris, 2009, p. 57), cabe mencionar que es el "trazo de letra en caja baja que se extiende por encima de la altura de x" (Haslam, 2011, p. 8). Mientras cumpla su función de ser un el trazo vertical y que respete la altura definida por una línea imaginaria, sus posibilidades deben ser explotadas más allá de una simple línea vertical.



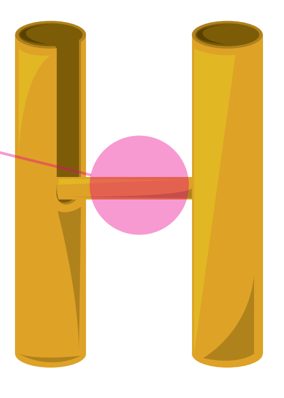
16. Asta descendente. "Es la que se prolonga por debajo de la línea de base" (Ambrose y Harris, 2009, p. 57); es el "Trazo de una letra en caja baja que se extiende por debajo de la línea base" (Haslam, 2011, p. 9); y, al igual que el asta ascendente, sólo está limitada por una línea imaginaria, que ayuda con una estructura y un orden, es un trazo que se puede utilizar más allá de una simple línea.



17. Cartela o apófige. "Forma de transición que conecta el palo con el remate" (Ambrose y Harris, 2009, p. 57); es la "Unión, que puede ser curva o recta, que enlaza el remate con el asta" (Haslam, 2011, p. 9); una forma que no puede explotarse mucho, más que sujetarse a su tarea para pasar desapercibida.

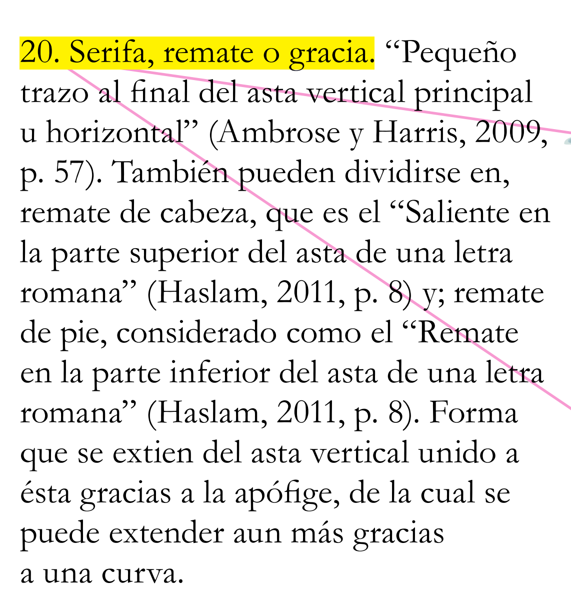


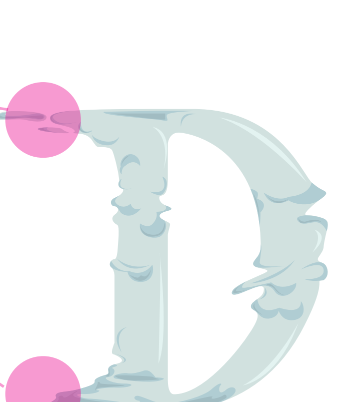
18. Perfil. "Línea horizontal de los caracteres "A" [y] "H"" (Ambrose y Harris, 2009, p. 57); se podría decir que es un asta horizontal que une dos astas verticales. No definida por la altura de la x, ni tiene que ser delimitada por las astas verticales, y tampoco una línea recta perfecto, también puede ser curva, mientras no lo sea demasiado como para crear confusión en la forma de la letra.



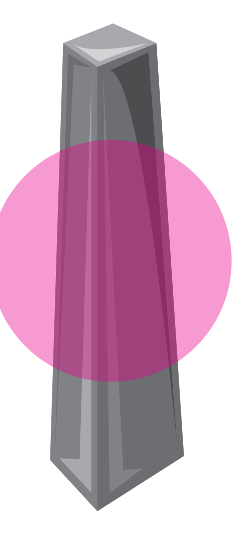
19. Pierna. “Asta descendente inferior de una letra” (Ambrose y Harris, 2009, p. 57); que se puede definir como un “Trazo diagonal que surge de un enlace o nudo, a menudo se adelgaza progresivamente y no termina en un remate sino en una cola” (Haslam, 2011, p. 8); y, aunque definido como un asta diagonal, puede ser vertical, o ser curva, así como ser compuesta por líneas rectas en sobre puestas con diferente inclinación.

20. Serifa, remate o gracia. “Pequeño trazo al final del asta vertical principal u horizontal” (Ambrose y Harris, 2009, p. 57). También pueden dividirse en, remate de cabeza, que es el “Saliente en la parte superior del asta de una letra romana” (Haslam, 2011, p. 8) y; remate de pie, considerado como el “Remate en la parte inferior del asta de una letra romana” (Haslam, 2011, p. 8). Forma que se extien del asta vertical unido a ésta gracias a la apófige, de la cual se puede extender aun más gracias a una curva.

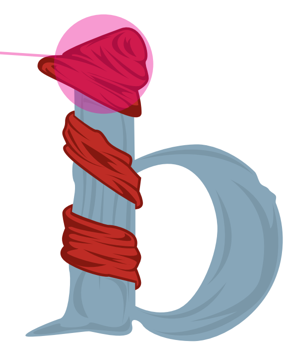




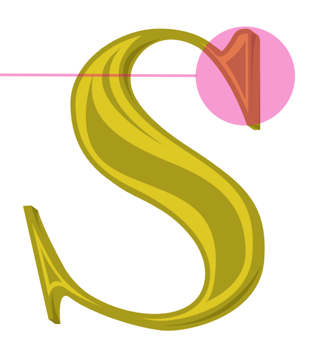
21. Palo. "Asta vertical o diagonal principal de una letra" (Ambrose y Harris, 2009, p. 57); denominado también como asta o fuste, siendo el "trazo vertical principal de una letra, mayúscula o minúscula, de la que nacen las barras, brazos o panzas" (Haslam, 2011, p. 8); con una altura que suele comprenderse de la línea base a la línea que define la altura de las ascendentes. Al cumplir su función puede ser explotada como una forma vertical de la cual parten, brazo, remates, travesaños y otras partes de la letra.



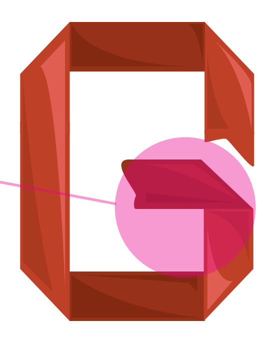
22. Terminal. "Parte final de un asta. El terminal puede ser un ángulo agudo o bien tener forma acampanada, convexa, cóncava o redondeada" (Ambrose y Harris, 2009, p. 57), así es pues, un "Término genérico con el que se denomina el final de los trazos" (Haslam, 2011, p. 8); el cual puede ser planteada de una forma estricta, pero si su función es la de terminar un asta, se sujetará a la forma y estética del asta.



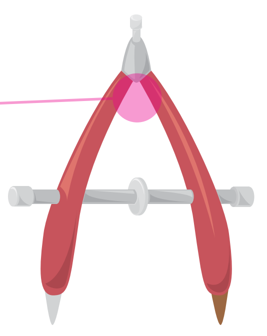
23. Uña o gancho. "Remate, gracia o serifa puntiaguda" (Ambrose y Harris, 2009, p. 57); al igual que una terminal, pero ésta es el final de una panza abierta como de la "s" y de la "G"; y, de la misma forma, se sujeta a la forma y estética de la letra.



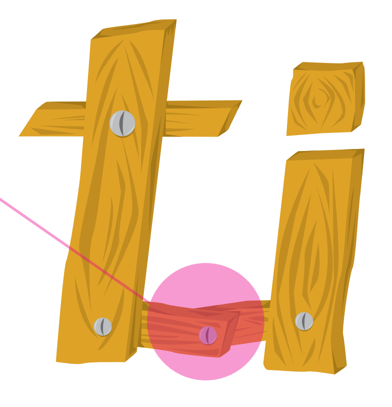
24. Barbilla. "Terminal angular de la "G"" (Ambrose y Harris, 2009, p. 57); parte que puede ser explotada también como una forma sobre puesta, o complementada con alguna otra parte de la letra como una curva.



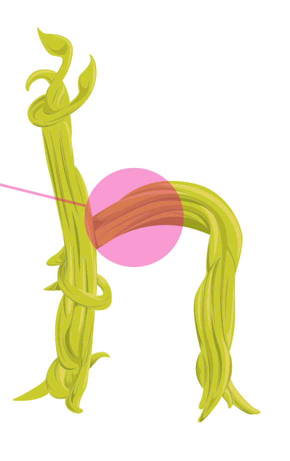
25. Cruz. "Punto interior en el que se cruzan dos astas angulares" (Ambrose y Harris, 2009, p. 57) como en la "k" y la forma interior de la "A".



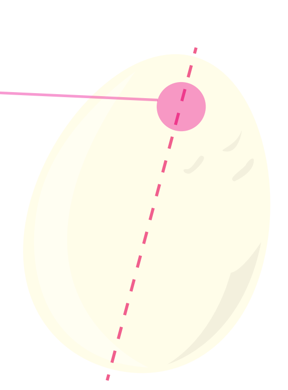
26. Ligadura. Aunque en un término muy estricto se puede decir que es una “Barra transversal o brazo que se proyecta y cruza dos letras para unirlas” (Ambrose y Harris, 2009, p. 57) o que es un “Par de letras que se combinan para crear una nueva forma” (Haslam, 2011, p. 9). Se puede decir también que son “Dos o más letras unidas por razones prácticas o estéticas” (Cheng, 2006, p. 12). En una definición más básica, es la unión de caracteres en una sola forma, por lo regular dos (aunque podría darse en tres o más). Dependiendo de la clasificación de la tipografía, puede dar oportunidad a composiciones realmente interesantes, aunque en ocaciones pueden ser algo simples si la misma anatomía de los caracteres no se presta demasiado, como lo pueden llegar a ser algunas tipografías de clasificación romana o palo seco.



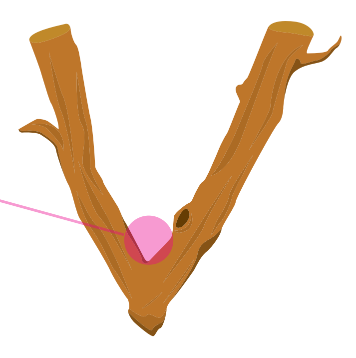
27. Hombro o arco. “Asta curvada que conduce, por ejemplo hacia la pierna de una “h” o una “n”” (Ambrose y Harris, 2009, p. 57); la cual surge del asta vertical. El hecho de que surga del asta vertical y conecte con otra parte como una pierna, se ve como la posibilidad de pensarla exáctamente como eso, una figura que nace o se conecta con las otras partes de la letra.



28. Inclinación. "Orientación de un caracter curvado" (Ambrose y Harris, 2009, p. 57), también conocido como modulación, que es "El eje a partir del cual se dibuja una letra" (Cheng, 2006, p. 12).



29. Vértice. "Ángulo que se forma en la parte inferior de la letra, en el punto donde convergen el asta derecha e izquierda" (Ambrose y Harris, 2009, p. 57); visible en letras como la "v" o en la "M", intercambiable por una floritura.



Líneas imaginarias

Altura de mayúsculas. "Línea imaginaria que delimita la altura común de las letras capitales de un alfabeto" (Haslam, 2011, p. 9); así también definir la altura de las ascendentes.



Altura de la x. "Línea imaginaria que delimita la altura común, desde la línea base de las letras en caja baja sin ascendentes ni descendentes. Se deriva de la altura de la x en caja baja" (Haslam, 2011, p. 9); así "A pesar de que varios tipos de letra pueden tener el mismo tamaño en puntos, lo más problable es que tengan una altura de la x distinta" (Ambrose y Harris, 2009, p. 57).

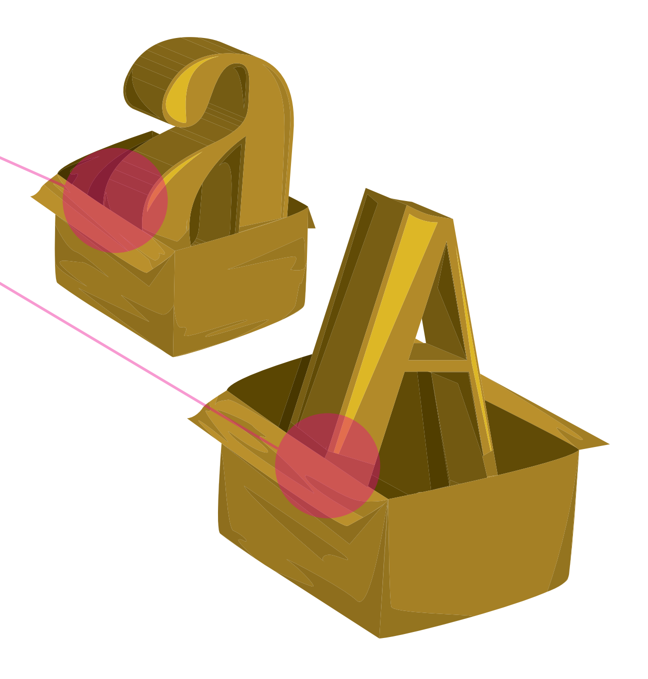
Línea base. "Línea imaginaria en la que se asientan tanto las letras en caja baja como las capitales o mayúsculas" (Haslam, 2011, p. 9); así, "La línea base es la línea imaginaria sobre la que se asientan todos los caracteres, con la excepción de la "o" y otros caracteres redondeados que caen ligeramente por debajo de ésta" (Ambrose y Harris, 2009, p. 57) para así compensar el tamaño que se percibe menor respecto a otras letras.



Línea de descendentes. "Línea imaginaria que delimita la extensión de los descendentes de las letras en caja baja" (Haslam, 2011, p. 9).
Línea guía de centro. Una línea equidistante entre la línea base y la altura de mayúsculas, la cual definirá la dirección y el movimiento de un renglón dentro de una composición tipográfica; cabe mencionar que no es la altura de la x. Su función es la de dar un acomodo no en línea recta a la composición, pero que si exista una estructura detrás del movimiento de las letras y su acomodo.



Caja alta y caja baja. Entendiendo ya que son las líneas imaginarias y la altura de la x, se convierte en algo sencillo entender que son la caja alta y la caja baja; "Las mayúsculas son letras de caja alta (o capitales) y las minúsculas son letras de caja baja. Ambos tipos de caracteres tienen aplicaciones específicas, y es importante destacar que no todas las fuentes disponen de ambas formas" (Ambrose y Harris, 2009, p. 64).



El conocimiento de la anatomía del tipo es imperativa, si lo que se busca es explotar sus formas, se debe saber cual es la estructura o esquelo del tipo, que es donde se basará su construcciín y deformación

El crear volumen en una composición tipográfica a partir de los fundamentos de la misma tipo da ya formas que salen de los **bloques de texto** tradicionales

Img. 37. Una muestra de color tipográfico, donde a partir de tamaño y brillo se logra dar volumen al texto

Como objetivo de una mejor lectura se ajusta el e s p a c i a d o entre palabras y caracteres

Img. 38. Una muestra de como el espaciado logra diferentes connotaciones a partir de una misma tipo

Color tipográfico y espaciado

Una forma básica de crear jerarquía y crear un volumen en una composición es a partir de aplicar conceptos básicos en la tipografía, y no sólo en composiciones de clasificación graphic, sino que son conceptos que siempre se deben de considerar. El crear volumen en una composición tipográfica a partir de los fundamentos de la misma tipo da ya formas que salen de los bloques de texto tradicionales.

El crear esta jerarquía en un bloque de texto, invita al lector a leer, le crea un interés por ese objeto de diseño.

El color tipográfico no se refiere a color como tal, sino va un poco más de la mano con "Las cualidades rítmicas, espaciales y texturales del texto [...] Describe cambios de ritmo y textura" (Samara, 2008, p. 147); conocerlo se convierte básico en tanto que, "Cambiar el color tipográfico de los componentes tipográficos los separa de la superficie e introduce la ilusión de profundidad espacial y una sensanción de cambio de ritmo" (Samara, 2008, p. 147), es una forma básica para crear jerarquía."Además, el color tipográfico es diferente de las cualidades del color cromático porque describe cambios de ritmo y textura" (Samara, 2008, p. 147) por lo que da pie a una combinación entre el color cromático y el tipográfico.

Tracking. Como objetivo de una mejor lectura se ajusta el espaciado, entre palabras y caracteres, por ejemplo "Con el tracking se ajusta el espacio entre los caracteres" (Ambrose y Harris, 2009, p. 122) porque "Type designers consider the space between latters as important as the forms of the letters themselves"[1] (Willen y Strals, 2009, p.120) y esto es por la importancia de las connotaciones que pueden dar los caracteres dependiendo del espacio entre ellos en una línea.

Interlineado. Para una lectura que funcione sin que unas líneas se estorben entre ellas, al introducir "Espacios en los bloques de texto para que los caracteres "respiren" y la información sea legible" (Ambrose y Harris, 2009, p. 124); y aunque las composiciones de tipo graphic no son grandes bloques de texto, si necesitan este espacio para no emplastar las líneas y los caracteres.

---

1. Los diseñadores de tipografía consideran el espacio entre lentras tan importante como la forma de las letras mismas.

Retícula

Si se busca una buena composición, con orden y atractiva a la vez que esta se presenta de una forma jerarquizada, se debe partir de una retícula, sin importar el caso o problema de diseño a resolver, en tanto que "Una retícula puede ser simple o compleja, específica o genérica, que se define bien o interpretar libremente [1]" (Lupton, 2010, p. 151) ya que "Cualquier diseño implica la resolución de una serie de problemas tanto a nivel visual como a nivel organizativo. Imágenes y símbolos, campos de texto, titulares, tablas de datos: todo ello debe reunirse con el fin de comunicar" (Samara2, 2008, p.22). Su importancia y desarrollo siempre ha ido de la mano del crecimeinto de la tipografía, tanto que "La retícula ha evolucionado a través de los siglos del desarrollo tipográfico [2]" (Lupton, 2010, p. 151), una ha impulsado el crecimiento de la otra.

Como bien se ha mencionado, las retículas son tan versátiles y diferentes como el caso lo exija. Partiendo de un término general donde "La retícula básica es la que se usa con más frecuencia en las estructuras de repetición. Se compone de líneas verticales y horizontales, parejamente espaciadas, que se cruzan entre sí, lo que resulta en una cantidad de subdivisiones cuadradas de igual medida" (Wong, 2008, p.

1. A grid can be simple or complex, specific or generic, tightly defined or loosely interpreted.
2. The grid has evolved across centuries of typographic development.

61); pero así bien de ella se desarrollan muchas otras, Wong (2008) en su libro Fundamentos del diseño propone las siguientes:

"a) Cambio de proporción. Las subdivisiones cuadradas de la retícula básica pueden ser sustituidas por rectangulares. El equilibrio de las direcciones verticales y horizontales queda así transformado, y una dirección consigue un mayor énfasis.

b) Cambio de dirección. Todas las líneas verticales u horizontales, o ambas, pueden ser inclinadas hasta cualquier ángulo. Tal modificación sobre la inicial estabilidad vertical-horizontal puede provocar una sensación de movimiento.

c) Deslizamiento. Cada fila de subdivisiones estructurales puede ser deslizada en una u otra dirección, regular o irregularmente. En este caso, una subdivisión puede no estar directamente encima o contigua a otra subdivisión en una fila adyacente.

d) Curvatura o quebrantamiento. Todo el conjunto de líneas verticales y horizontales, o ambas, puede ser curvado o quebrado en forma irregular, lo que deriva a subdivisiones estructurales que continúan siendo de la misma forma y el mismo tamaño.

e) Reflexión. Una fila de subdivisiones estructurales, como en los casos b) y d) (y supuesto que los bordes exteriores de cada fila sean aún rectos y paralelos entre sí), puede ser reflejada y repetida, en forma alternada o regular.

f) Combinación. Las subdivisiones estructurales en una estructura de repetición pueden ser combinadas para integrar formas mayores o quizá más complejas. Las subdivisiones nuevas y mayores deben ser, desde luego, de iguales forma y tamaño, ajustando perfectamente entre sí, sin intervalos en el diseño.

g) Divisiones ulteriores. Las subdivisiones estructurales en una estructura de repetición pueden ser nuevamente divididas en formas pequeñas o quizá más complejas. Las subdivisiones nuevas y más pequeñas deben ser también de igual forma y tamaño.

h) La retícula triangular. La inclinación de la dirección de líneas estructurales y su nueva división en las subdivisiones que así se formas, permiten obtener un enrejado triangular. Tres direcciones equilibradas se distinguen habitualmente en tal enrejado triangular, aunque una o dos de las direcciones pueden parecer más prominentes.

i) La retícula hexagonal. Combinando seis unidades espaciales adyacentes de un enrejado triangular se obtiene en enrejado hexagonal. Puede ser alargado, comprimido o distorsionado.

Es necesario señalar que las estructuras inactivas deben ser muy simples, ya que la forma de las subdivisiones no se ve. Las estructuras activas (tanto visibles como invisibles) pueden ser más complejas. Como la figura de las subdivisiones habrá de alterar el diseño, debe cuidarse relacionarlas con los módulos" (Wong, 2008, p. 61).

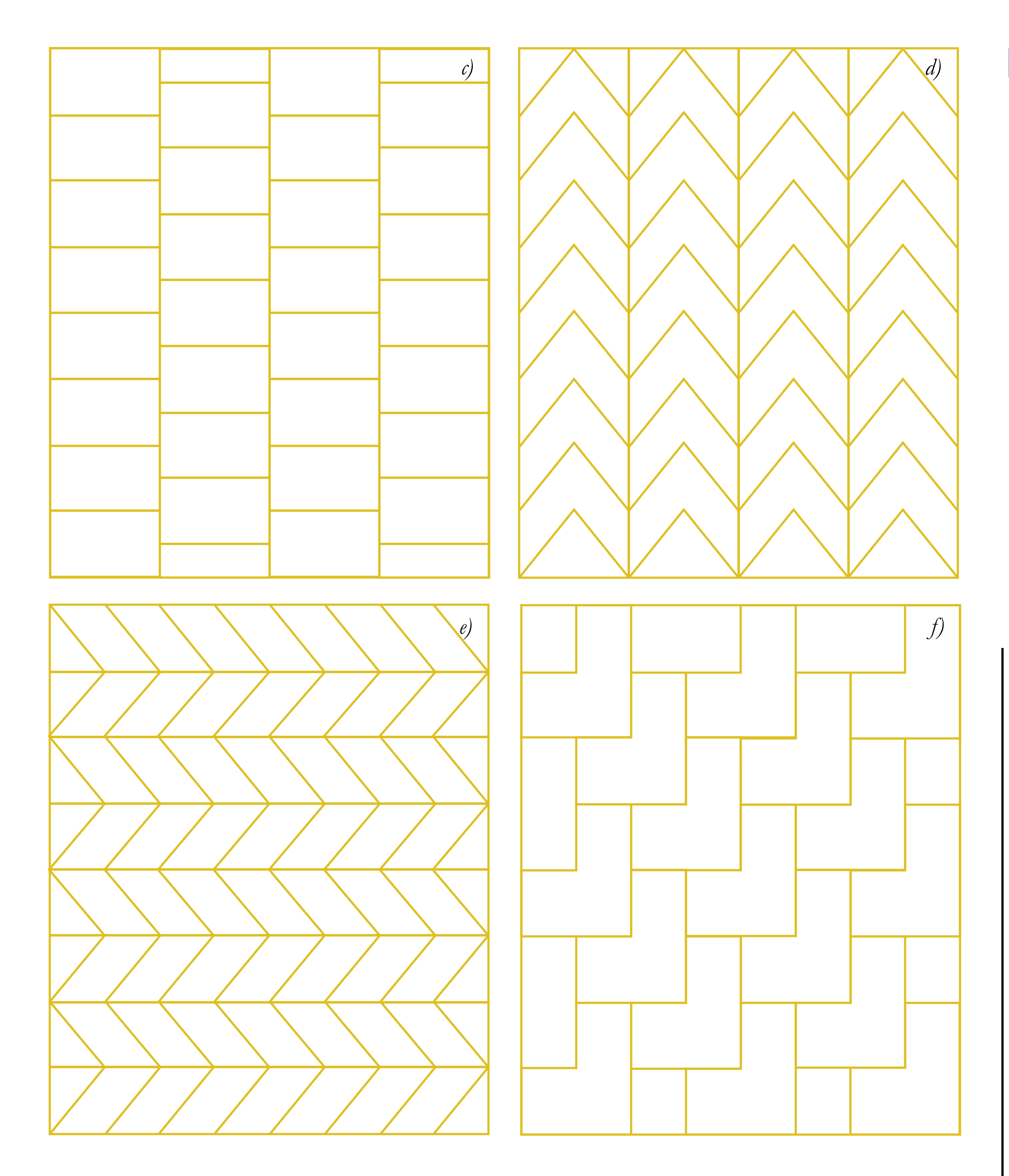
---

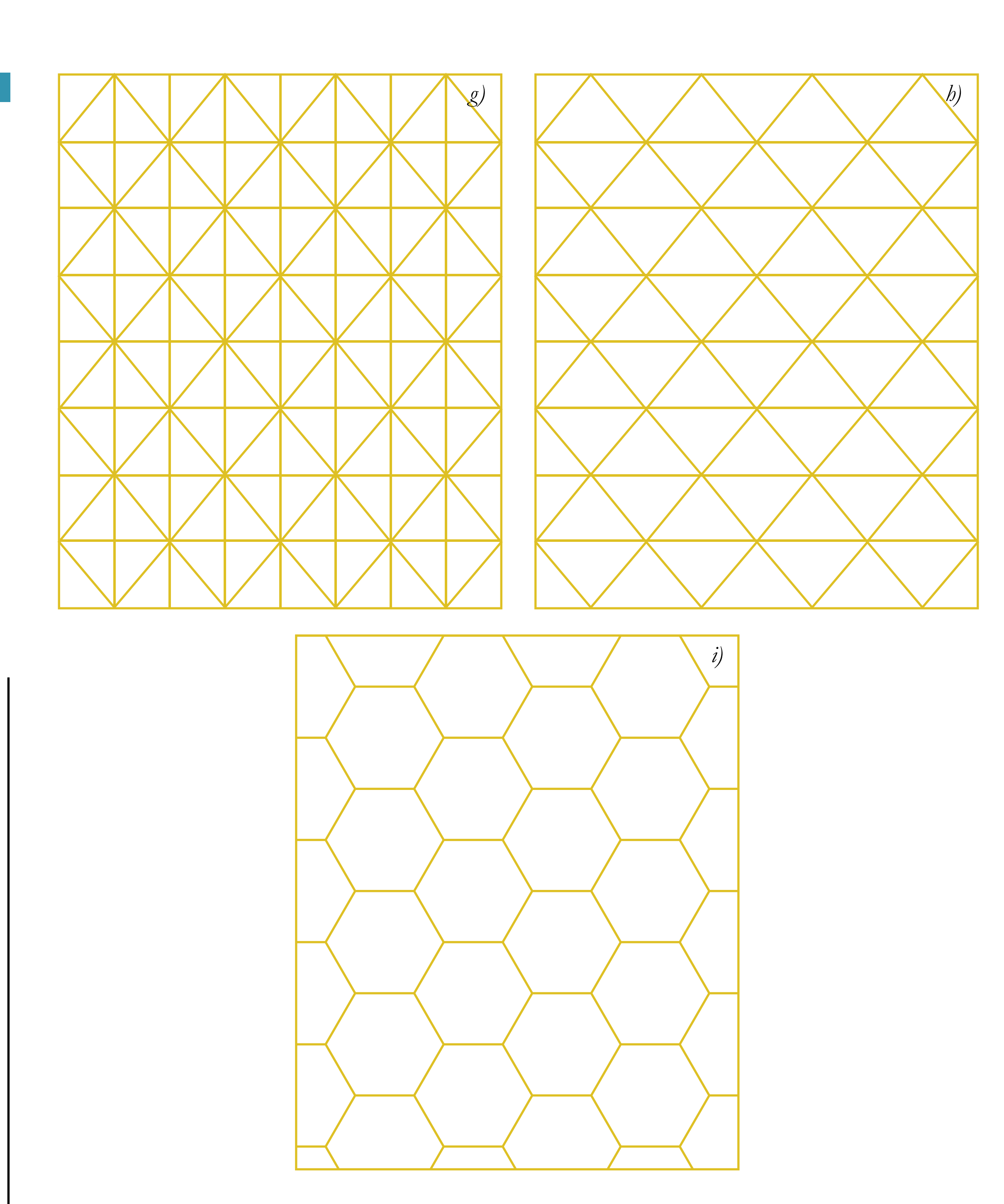
*Cuadro extraído de la página 61 del libro Fundamentos del diseño de Wong (2008)**

La retícula se convierte entonces en una estructura que dará el orden y la jerarquía a una composición, ayudará a su legibilidad y leibilidad, apoyará a las formas en tanto que es donde estas mismas se encuentran y se establecen; así mismo es de donde se debe partir para la construcción y composición de la tipografía.

a)

b)


c)
d)
e)
f)


g)
h)
i)

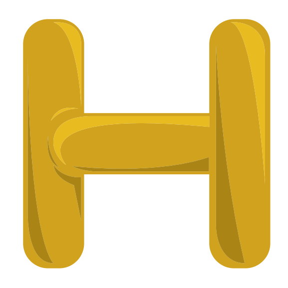
Aspectos geométricos

El construir de forma más ordenada, implica ciertos aspectos geométricos, ya que la vista puede crear efectos, que aunque se encuentren bajo un patrón o lineamiento, se pueden percibir como mal construidos. El no tomar en cuenta ciertos aspectos geométricos al momento de construir, provocaría ruidos al momento de la interpretación, ya que "Nuestra percepción sensible -óptica y estética- es superior a la construcción geométrica y es a ella a la que debemos recurrir al buscar el equilibrio en la contraforma de blanco y negro" (Zimmermann, 1992, p. 80), impactando directamente en la relación fondo figura de la composición.

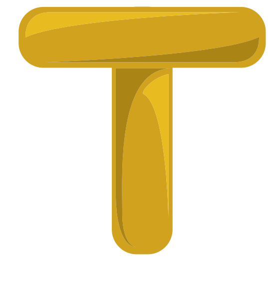
1. “El cuadrado geométrico parece más ancho que alto” (Zimmermann, 1992, p. 80), pero suponiendo que se separacen sus lados, la forma contenida por las líneas verticales luciría más alta y angosta, y la la formada por las líneas horizontales más ancha y menos alta.



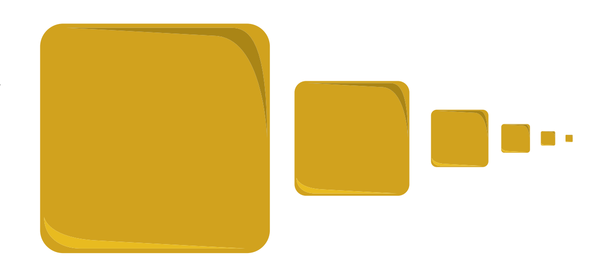
2. “La división transversal en una figura geométrica, hace que la parte inferior parezca más pequeña” (Zimmermann, 1992, p. 80) creando una sensación de pesadés en la composición.



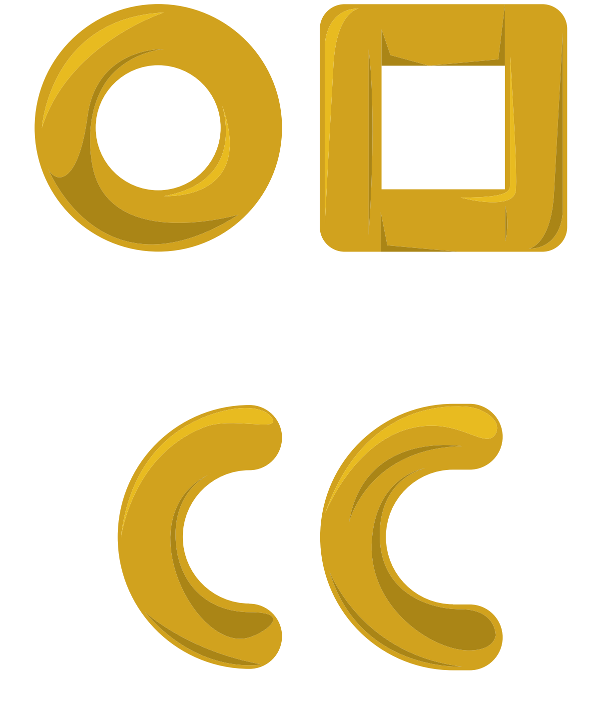
3. Pensando en astas y brazos, una “Ancha franja horizontal parece más gruesa que la misma colocada verticalmente” (Zimmermann, 1992, p. 80), ya que la verticalidad tiende a adelgazar las formas. Así mismo, “La forma horizontal parece pesada y grave; vertical, se aligera y se moviliza” (Zimmermann, 1992, p. 80), por tanto es más dinámica la forma vertical.



4. Una forma muy pequeña tiende a convertirse en punto, más un cuadrado.



5. El uso del círculo perfecto suele complicarse, ya que “Parece más ancho que alto” (Zimmermann, 1992, p. 80), y no es una forma natural para el ojo, por ejemplo “Dos semicírculos yuxtapuestos en forma de <<S>>, no pueden formar una unidad orgánica” (Zimmermann, 1992, p. 80), se debe buscarla forma de compensarlo construyendo óvalos, a menos que se busque un significado un tanto mecánico. Otro de sus problemas es que suele verse más pequeño que una forma cuadrada, en donde ambas respetan las líneas imaginarías; lo cual se compensa cuando la forma circular rebasa un poco dichas líneas. Cuando una panza es abierta tiende a dar la idea de cerrarse, sino es el efecto buscado, “La tendencia del semicírculo a cerrarse se evita con las rectas” (Zimmermann, 1992, p. 80), osea prolongando un poco esa panza abierta con una pequeña recta, aunque se podría utilizar algun remate o floritura.



El ojo humano suele crear ciertos efectos, que sino son considerados pueden afectar de manera considerable una composición, no sólo tipográfica, sino en la construcción de cualquier mensaje visual; es por ello que se deben considerar siempre en la elaboración de dicho mensaje.

Elementos de la imagen aplicados a la tipo graphic

dentro de la comunicación gráfica se busca complir con el objetivo de crear mensajes visuales, en tanto que "La función más objetiva de la comunicación es, puede decirse, transmitir "imágenes"" (Moles, 1991, p.11), se puede decir que el "Crear imágenes es quizá una de las actividades humanas más compleja y embriagadora" (Samara, 2008, p.166) donde crear imágenes se basa en cumplir una necesidad y no en un mero placer; por eso su importancia de considerar o tratar a las composiciones tipográficas como tal.

Se entiene entonces que "Una imagen es una experiencia poderosa que está muy lejos de ser inerte o resumirse en una simple representación de objetos, lugares o personas" (Samara, 2008, p.166), una imagen se convierte en el instrumento principal del mensaje visual; por tanto de la comunicación, que a la vez es la intención de la escritura.

La imagen, como la representación de la realidad "Puede calificarse de figurativa o de abstracta, pero siempre será una mezcla de las dos" (Samara, 2008, p.167), Timothy Samara (2008), menciona cuatro grados o niveles que son: literal, concreta, icónica y abstracta. Donde ningún grado es mejor o peor, ya que "La manera en que la imagen se refiere a lo significado es otro de los elementos que definen su forma con respecto al cual el diseñador opta por representar o



Img. 39. Una comparación entre la representación, el simbolismo y la abstracción

significar mediante imágenes realistas o figurativas" (Samara, 2008, p.169), se entiende entonces el poder y necesidad de cada grado mientras se sepa cual es la intención del mensaje.

Dondis (2010) describe como tres los grados de representación, en una forma más general; menciona a la representación, como una forma apegada a lo real. Así, en la necesidad de simplificar las formas, "La abstracción hacia el simbolismo requiere una simplicidad última, la reducción del detalle visual al mínimo irreductible" (Dondis. 2010, p. 88) y así "Un símbolo, para ser efectivo, no sólo debe verse y reconocerse sino también recordarse y reproducirse" (Dondis. 2010, p. 88) y "No puede suponer una gran cantidad de información detallada" (Dondis. 2010, p. 88), y aunque su concepto es parecido "La abstracción no tiene por qué guardar relación alguna con la simbolización real cuando el significado de los símbolos se debe a una atribución asbitraria" (Dondis. 2010, p. 91) o a una convención de esta. Y se podría considerar así que la tipografía se encuentra mayormente en el simbolísmo, cuando se podría jugar más entre los diferentes grados.

La tipografía como imagen, o tipo graphic, implica ciertas características o elementos que la definen, tanto para su representación como para su interpretación. Entre las características más importantes pueden nombrarse:



Img. 40. Una muestra de contraste basada en el uso de los colores complementarios

Contraste. Necesario para la identificación de los elemtos, distinguirlos unos de otros, dentro de "La alfabetidad visual, la importancia del significado del contraste comienza en el nivel básico de la visión o no visión a través de la presencia o ausencia de luz [...] Pero la ausencia de luz no es la única capaz de bloquear la vista. Si todo nuestro entorno estuviese compuesto por un valor homogéneo de tono medio gris [...] la capacidad de discernir lo que estamos viendo quedaría totalmente erradicada de nuestras percepciones" (Dondis. 2010, p. 105), es así uno de los elementos básicos que contiene una imagen, en tanto que ayuda separar los elementos que contiene una ésta, aunque dicha separación no se da de esta única forma.



Img. 41. Contraste hecho por las formas basados en el concepto de fondo-figura

Fondo-figura. Dentro de la composición de una imagen, se puede decir que hay un elemento o forma principal, denomiando figura y, un espacio que lo contiene, denominado fondo, donde "Las relaciones enrtre figura y fondo confornam la percepción visual" (Lupton y Cole, 2009, p.85), el tomar en cuenta este elemento se vuelve importante, en tanto que "La habilidad para crear y evaluar una tensión efectiva entre figura y fondo es esencial en todo diseñador gráfico" (Lupton y Cole, 2009, p.85), así que "La tensión o la ambigüedad entre fondo y figura añaden fuerza visual a una imagen o a una marca" (Lupton y Cole, 2009, p.85). Es así como la relación entre figura y fondo, tiene una relación muy fuerte con el

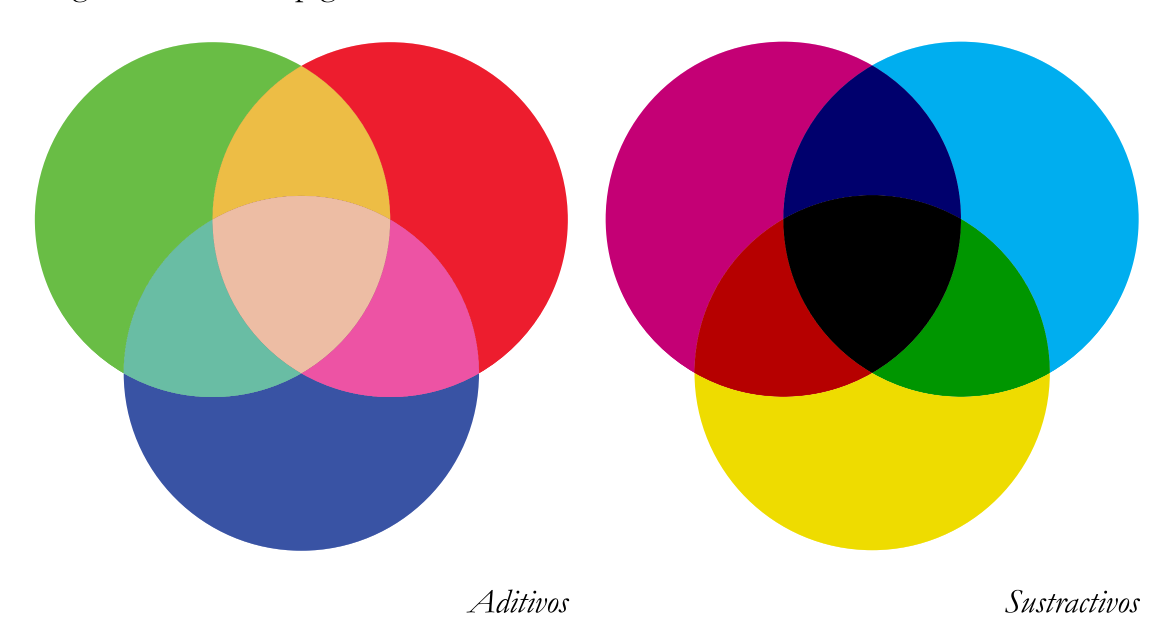
contraste, ya que debe haber esta separación de los elementos contenidos. Entendiendo el termino de positivo y negativo donde "La significancia de lo positivo y lo negativo [...] denota simplemente que hay elementos separados" (Dondis. 2010, p.49) donde lo considerado como positivo es la figura principal y la negativa la secundaria o fondo; y, aplicado a la tipo podría considerarse como las contraformas de las letras.

Color. Son varias las caracterísitcas que puede aportar el color a una composición tipográfica, como volumen o dimensión, es una forma de apoyar el contraste y agregar significados y sensaciones generadas por esta característica o elemento de la letra, ya que "Nosotros vemos. Y todo lo que vemos es color" (Tornquist, 2008, p.29) y por eso es relacionado con lo que es representado.

Para la comprensión de como funciona la percepción del color, se comienza por definir un fenómeno físico, la luz, en tanto que "Nuestros ojos perciben la luz como síntesis de las radiaciones de diferente longitud de onda presentes en ella" (Tornquist, 2008, p.34) y su importancia en la imagen es tal que, "El color es la forma más inmediata de comunicación no verbal" (Ambrose y Harris, 2008, p.6); es importante mencionar el efcto de la luz ya que "Los cuerpos absorben las radiaciones luminosas que reciben, las reflejan, las transmiten" (Tornquist, 2008, p.45), por ejemplo "Un objeto es "rojo" cuando, tocado por la luz solar, absorbe algunas frecuencias y envía otras que, sumadas en el ojo, proporcionan al observador la sensación del rojo" (Tornquist, 2008, p.45), entonces el color, es la percepción de un fenómeno físico asociado a la percepción de la luz.

A su vez, hay varias características o terminología del color, de la cual es necesaria su conocimiento para su uso en la creación de un mensaje visual.

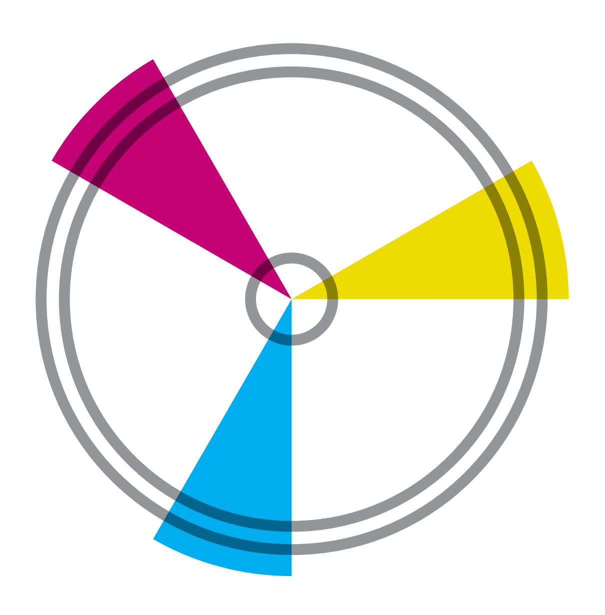
Los colores se pueden a su vez dividir en dos categorías, aditivos y sustractivos. Así, "Aditivos son colores que se obtienen de la emisión de luz" (Ambrose y Harris, 2008, p.16), empleados en pantalla; se deduce entonces que "Los colores empleados en la impresión en cuatricromía, son los sustractivos" (Ambrose y Harris, 2008, p.16) que tienen su origen o base en el pigmento.



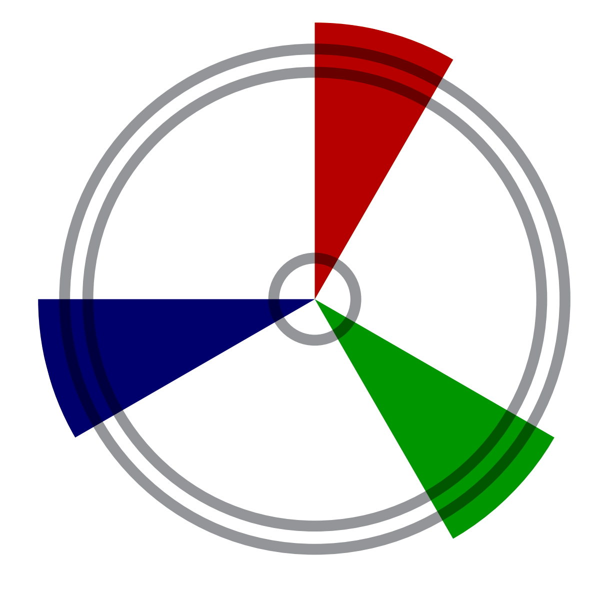
Aditivos

Sustractivos

Colores primarios. Se pueden dividir también en las dos categorías mencionadas, aditivos que “Son el rojo, el verde y el azul, y los tres combinados producen blanco” (Ambrose y Harris, 2008, p.16); y, “El cyan, el magenta y el amarillo [que]Si se combinan los tres producen negro” (Ambrose y Harris, 2008, p.16) que tienen su origen o base en el pigmento.



Colores secundarios. Donde cada grupo o categoría genera sus propios colores secundarios, los cuales “Se obtienen combinando dos colores primarios cualesquiera en la misma proporción. [...] de los colores sustractivos, los secundarios obtenidos son el rojo, el verde y el azul. En el ámbito de los colores aditivos, los secundarios obtenidos son el cyan, el magenta y el amarillo” (Ambrose y Harris, 2008, p.16) donde dicha combinación se debe dar en combinaciones exactas de cada color primario.

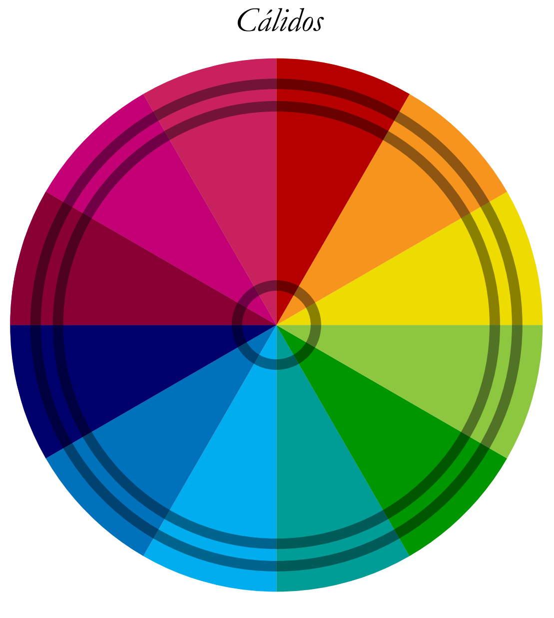


Color terciario. Es el resultado que surge a partir de un secundario y el primario restante.



El circulo cromático "ilustra la clasificación de los colores" (Ambrose y Harris, 2008, p.19), es una guía para la combinación y uso del color dentro de la tipografía, ya que concentra los colores primarios, secundarios y terciarios, donde "Los colores pueden describirse como cálidos y fríos" (Ambrose y Harris, 2008, p.19) que ayudará a una mejor selección del color en base a la sensación y significado buscando en el mensaje.

Cálidos



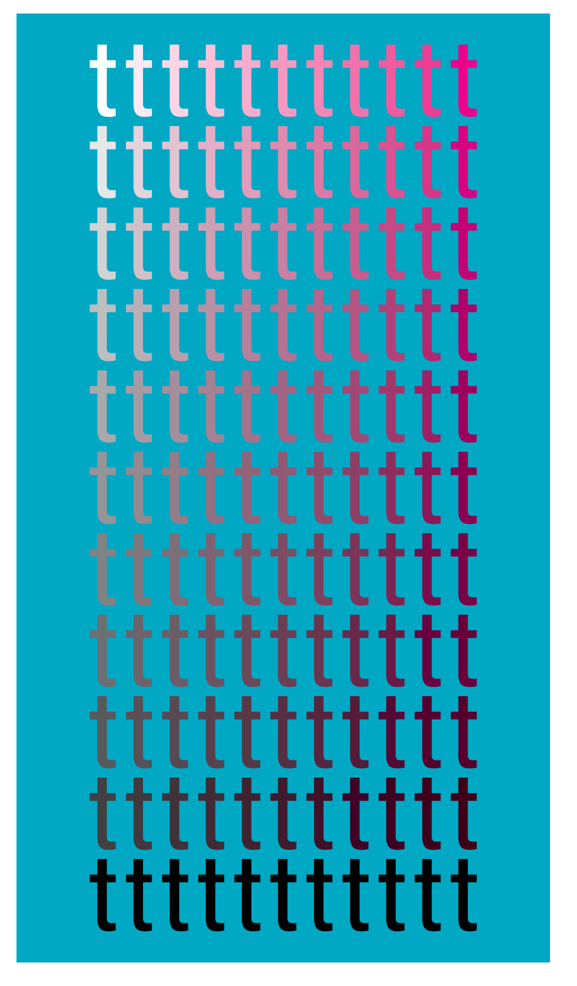
Fríos

Tono. Es lo que define al color como tal, es “La característica única de cada color que nos permite distinguirlo visualmente de los demás” (Ambrose y Harris, 2008, p.19) ya que “Son las variaciones de luz” (Dondis. 2010, p. 61); entonces se convierte en un elemento que apoya el contraste entre las figuras y formas de una composición tipográfica, y el espacio que las contiene, así, “En un diseño se puede crear interracciones entre los distintos tonos” (Samara, 2008, p.166), es el tono entonces el que hace distinguir un color de otro, va de frio a cálido.

Saturación. También nombrado croma, se mide en relación de su contenido de gris, es “La tendencia del color a acercarse o a alejarse del gris” (Ambrose y Harris, 2008, p.18) y se considera que “Las relaciones de saturación son independientes de las de tono, aunque normalmente tiene un efecto en el brillo o en la temperatura” (Samara, 2008, p.99). Así, dependiendo de la sensación que se busca emitir en el mensaje “A medida que disminuya la saturación de un tono, éste aparecerá más oscuro si se sitúa junto a otro de tono mayor saturación” (Samara, 2008, p.99); así la saturación es la relación de un tono y su cercanía con el gris, a mayor saturación, menos es su contenido o cercanía al gris.

Valor. O también brillo “Corresponde a la luminosidad o oscuridad del color” (Ambrose y Harris, 2008, p.18), así “Los colores seleccionados para una paleta tendrán relaciones de oscuridad y claridad” (Samara, 2008, p.97). Se entiende que “Los mezclado con blanco se denominan mátices, mientras que los mezclados con negro se denominan sombras” (Ambrose y Harris, 2008, p.18), el valor o brillo apoya de forma considerable en la sensación de volumen buscada en las formas de la tipo, en tanto que las sensaciones que emite van entre la claridad y oscuridad.

Valor



Saturación

La imagen es entonces, piedra angular del proceso de la comunicación visual, por tanto lo es de una composición tipográfica. Se convierte en mensaje, al momento en que su construcción se piensa para la comunicación de una idea, más que como una simple representación de lo real.


Práctica

Proceso de diseño de **tipo graphic**

El proceso de diseño de una composición de tipografía, de clasificación graphic, se basa en el de un problema de diseño común, ya que implica el mismo objetivo, la creación de un mensaje visual; por tanto de sus mismos elementos, ya planteados en el capítulo anterior. El uso de un proceso es porque se debe cumplir con el objetivo de la mejor manera, y la creación de la imagen debe ser basada en un método o proceso, y no por mera intuición; que si bien se puede ir adquiriendo agilidad, no se debe de dejar de lado; ya que cada paso ayuda a resolver una parte del problema. El proceso propuesto no implica una aplicación recta y lineal, ya que cada uno da la oportunidad de volver para rectificar o mejorar el producto final.

1. Se identifica el problema de diseño a resolver. Eso quiere decir que se parte de la necesidad de la creación de un mensaje gráfico. Se analiza el problema, se estudia el caso y su contexto. Esto dará elementos importantes, que podrán trasladarse a formas visuales.

2. Se define como caso posible; es decir, si es conveniente que la solución sea dada apartir de una composición tipográfica de clasificación graphic. Basados en términos de legibilidad y clasificación de la tipografía se puede definir tal punto. A grandes rasgos entran aquellas que contengan pocas letras, no se pueden resolver cuerpos de texto, y, usarla por ejemplo en señalética sería arriesgado. El concepto y el objetivo del mensaje definirán el caso.

3. Tras un estudio del caso y que se ha definido como caso posible, se procede a generar el concepto de diseño, o el que dirá el mensaje a construir. Basados en este concepto se definirá la forma, es decir, a lo que se ajustará la construcción de la composición tipográfica, basada en los conceptos ya establecidos y los elementos encontrados en la investigación. Se debe recurrir constantemente

Caso hipotético

Diseño de portada para libro de matemáticas "Teoría de los números" del autor Carlos Ibarra.

Se busca dar la vuelta a la connotación de aburrido a las matemáticas; no se cuenta con imagen a utilizarse en portada

Investigación

Libro especializado en ecuaciones algebraicas; aunque un poco introductorio y general, los temas son avanzados, aproximadamente nivel superior.

El tema principal es el álgebra; problemas matemáticos que parecen no tener solución o una no muy usual; las operaciones elementales pero vistas de una forma más compleja

Se define al usuario dentro del nivel superior, estudios dentro del área de las matemáticas, edades enre 18 y 25 años, personas con gusto por resolver problemas, un poco estrictos y rígidos, gusto por lo tecnológico, los video juegos y los comics (geeks).

Concepto de diseño

De las ideas sustraídas de la investigación tenemos, conceptos a fines como lo son la geometría y la tecnología, así como formas dinámicas.

Así que nuestro concepto de diseño se define como -Dinámico/Digital-.

a los pasos anteriores del proceso, sobre todo al que define el concepto de diseño, ya que éste dirá si se va cumpliendo con el objetivo; y a la investigación que, gracias a los datos que arroja ayuda en gran medida a la solución; así mismo retomar la parte teórica del manual, a sus conceptos y definiciones; en tanto que es un proceso se debe ajustar a ciertos parámetros, que si bien no son reglas estrictas, funcionan como guía al proceso. Se acude a la creatividad del diseñador, pero sin olvidar el proceso sino todo lo contrario, utilizando métodos y técnicas; un ejemplo sería el uso de una lógica combinatoria en base a los elementos arrojados por la investigación, o una lluvia de ideas, que en realidad no es más que hacer un listado de dichos elementos. No se puede crear una solución por meras suposiciones o intuición, la creatividad parte de la misma investigación.
Creado el concepto, puede dar una clave para una mejor la construcción de la composición; que es la selección de una clasificación tipográfica que mejoré el mensaje, ya que las formas de la tipografía ya se encuentran cargadas o relacionadas con ciertos significados. Esto es porque unos caracteres con patines o sin ellos (aun que luego sea

construída como tipo graphic) puede dar una lectura diferente en el usuario. Así la composición de clasificación graphic puede tener una tendencia hacia alguna otra clasificación.

4.Se procede al bocetaje. Una forma creada directamente en el ordenador lucirá con una escencia mecánica, aburrida y sin impacto visual; es fundamental el paso por el lápiz (o con lo que sea que se bocete) y el papel. Es aquí donde se lleva a una forma gráfica el resultado de la creación del concepto; se convierte imperativo el conocimiento de la anatomía presentada en el capítulo anteior, así como los aspectos geométricos, ya que es donde el conocimiento de las formas de los caracteres ayudará a su correcto construcción y uso; para evitar ruidos y formas innecesarias que distraigan la percepción del usuario. Aquí se debe explotar la anatomía así como las líneas imaginarias, que se pueden cargar de significados. Cabe mencionar que el boceto, así como el objeto final se ajustarán a especificaciones planteadas por el caso mismo, como lo es formato y forma de reproducción.

Bocetaje

Se selecciona una tipografía de clasificación sans serif, por sus connotaciones relacionadas con modernidad, verticalidad y dinamismo que puede llegar a tener. Así apoyar en la representación de la tecnología.

El acabado o realización debe ser con una tendencia al realismo, referente a texturas de que visualmente estén relacionadas con el espacio exterior.



TEORÍA
DE LOS
NÚMEROS



Pictorización



Altereación de la forma



Ornamentación



Inclusión pictórica


Sustitución formal


Deconstrucción sintáctica

Para hacer una referencia de los diferentes modos en los que la tipografía puede ser tratada como imagen, Samara (2008, p:182) en su libro Elementos del diseño propone una clasificación de 6 técnicas o formas diferentes de convertir las palabras en imagen siendo "Pictorización. Cuando el tipo se convierte en una representación de un objeto real o asume las cualidades de una experiencia real [...] Alteración de la forma. Cambiar las características estructurales de los elementos tipográficos para comunicar una idea no literal [...] Ornamentación. Los ornamentos capaces de transformar la tipografía pueden ser estructurales o puramente decorativos. Si los ornamentos son de naturaleza simbólica, pueden parecer inclusiones y conectar así más profundamente [...] Inclusión pictórica. Se dice que están "incluidos" los elementos ilustrativos que se integran dentro de las formas tipográficas de tal manera que interactúan con sus trazos o contraespacios [...] Sustitución formal. Se produce cuando reemplazamos una forma tipográfica por un objeto reconocible o cualquier otro símbolo [...] Deconstrucción sintáctica. Cambiar las relaciones visuales entre las partes de una palabra o frase".

5. Se procede a la construcción de la imagen final, sin olvidar el objetivo principal, que es crear una imagen; se retoman las características de la imagen aplicadas a la tipografía; se siguen utilizando los elementos y conceptos encontrados en la investigación, esto ayudará a cargar y afirmar los significados. Este paso implica el conocimiento de técnicas, pero sin limitarse a una, el proceso mismo exigirá la forma y la técnica, y deberá entonces dar un mundo de posibilidades, desde las técnicas clásicas o tradicionales como lo puede ser la acuarela, óleo, lápiz de color, hasta las digitales, lo que implica el conocimiento de programas, que se basan en el simple uso de vectores como lo es illustrator, hasta los programas que producen imágenes 3D, como lo puede ser maya, cinema 4D, 3D max, realflow y la combinación de tanto tradicionales como digitales, logrando cosas sorprendentes; sin nunca estancarse en ninguno, ya que lo que buscamos es una imagen final, y no el uso de cual o tal software. Siempre respetando nuestro concepto de diseño, para lograr comunicar el mensaje buscado.



Objeto final

El acabado o realización debe ser con una tendencia al realismo, referente a texturas de que visualmente estén relacionadas con el espacio exterior.

Recordando siempre que todo proceso en diseño es cíclico, así que un paso definirá al siguiente pero con la posibilidad de retomar o regresar para un mejor resultado.

Ejercicios prácticos a desarrollar

Una serie de 3 problemas a resolver con el objetivo de ejercitar el aspecto teórico. Se presentan 3 briefs diferentes para que el usuario del manual compruebe las posibilidades de tipografía graphic.

I) Cartel. Invitación para congreso de tipografía.

Universidad de diseño (se deja libre por el contexto del usuario) busca el diseño de un cartel para la promoción de un congreso de tipografía.

El título del congreso es TYPELAND, el cual contará con 8 de los mejores exponentes del tema (a considerar por el usuario).

La información que debe contener el cartel es la siguiente:
-Título del evento
-Organizador (universidad de diseño)
-Fecha (libre)
-Lugar (libre)
-Exponentes (anteriormente elegidos)
-Información de contacto del congreso (contacto de la universidad elegida)

Como parte de las exigencias de quien pide el cartel, es que no contenga imágenes, sino que se ilustre específicamente con el título del congreso. El resto de la información debe ser legible en puntajes bajos, pero el título debe ser la ilustración del cartel.

El formato del cartel debe ser vertical, el tamaño se recomiendo de un A2; pero queda libre para que se adapte al concepto del diseño.

Las personas a las que va dirigido el evento, es en su mayoría, estudiantes de maestrías tanto de tipografía como de diseño editorial, en su mayoría entre los 25 y 30 años.

Con un gusto por la tipografía, no va a un mercado socioeconómico en específico, pero podría considerarse de clase media alta, en su mayoría ya trabajando en el área de la comunicación gráfica, en específico, publicaciones editoriales y creación de tipografía.

Los aspectos o puntos que debe incluir el mensaje o concepto del cartel son:
-Construcción poco convencional de la tipografía
-Construcción ordenada de la imagen general pero que no sea aburrida al lector

II) Diseño de logotipo.

Debido al lanzamiento de una empresa dedicada a la fabricación y distribución de golosinas, se requiere la creación de un logotipo para la marca de dicha empresa.

El título de la empresa es - -

La empresa tiene una línea fuerte o base, la cual consta de presentaciones en pequeños empaques que contienen caramelos clásicos o macizo, de alrededor de 250 gr.

La empresa va enfocada a niños de clase media alta y alta, de edades entre los 4 y 7 años, con distribución en las principales tiendas departamentales.

El mensaje de la marca está relacionado con términos o conceptos tales como:
-Magia
-Diversión y dinamismo
-Juguetes
-Cero agresión (para esto se recomiendan colores secundarios)

III) Ilustración para portada de revista (revista a elegir por el usuario del manual).

La revista requiere la creación de una ilustración para su portada del siguiente número.

El tema general de la revista es literatura, con el objetivo de promover la lectura y el cnocer nuevos talentos, por lo que tiene una relación directa con las letras (tipografía). El siguiente número es un especial sobre escritores latinoamericanos, entre los que se encuentran Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, José Emilio Pacheco, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez, quienes tienen en común el gusto por la creación de novela y el relato corto.

La ilustración requerida debe contener el texto Letras Latinas, la cual debe ser creada tomando el cuenta el título de la revista, código de barras y los títulos de los artículos de portada.

Índice de imágenes

raphyserved.com/gallery/TYPOGRAPHY
/3279125, 2012.
Img. 29.
Img. 30. Imagen de Artem Sukhinin, http://www.typographyserved.com/gallery/Little-ONE/3161046, 2012.
Img. 31. Imagen de Slambigram, http://slambigrams.wordpress.com/2011/02/22/dan-chan-magic/, 2012.
Img. 32. Imagen del autor.
Img. 33. imagen de Alejandro Giraldo, http://beautifultype.net/post/9073371668/adios-great-illustration-from-alejandro, 2012.
Img. 34. Imagen del autor.
Img. 35. Imagen de André Beato, http://www.andrebeato.com/, 2012
Img. 36. Imagen del autor.
Img. 37. Imagen del autor.
Img. 38. Imagen del autor.
Img. 39. Imagen del autor.
Img. 40. Imagen del autor.
Img. 41. Imagen del autor.

Bibliografía

Ambrose, y G. Harris. P. (2008). Color. España: Parramon.
Ambrose, G. y Harris. P. (2009). Fundamentos de la tipografía. España: Parramon.
Berlo, D. (1969). El proceso de la comunicación. Argentina: El Ateneo.
Beuchot, M. (2004). La semiótica. México: Fondo de cultura económica.
Blackwell, L. (2004) Tipografía del siglo XX. España: Gustavo Gili.
Blasco, L. (2010). Preimpresión, en "Desarrollo de un proyecto gráfico". España: Index book.
Cheng, K. (2006). Diseñar tipografía. España: Gustavo Gili.
Costa, J. (2007). Diseñar para los ojos. España: Costa Punto Com.
De Buen, J. (2003). Manual de diseño editorial. México: Santillana
de la Torre, F. y de la Torre, F. (2008). Ciencias de la comunicación I. México: Mc Graw Gill.
Dodd, E. (1994). Tipografía decorativa. España: Gustavo Gili.
Dondis, D. (2010). La sintaxis de la imagen. España: Gustavo Gili.
Fanlo, À. (2010). Ilustración en Desarrollo de un proyecto gráfico. España: Index book.
Fernández, C. (2001). La comunicación humana. México: Mc Graw Gill.
Fioravanti, G. (1988). Diseño y reproducción. España: Gustavo Gili
Frutigers, A. (2007). El libro de la tipografía. España:

Gustavo Gili.
García, F. (1996). Reflexiones sobre el diseño. Méxicto: Universidad Autónoma Metropolitana.
Gillam, R. (2000). Fundamentos del diseño. México: Limusa.
Haslam, A. (2011). Lettering. España: Gustavo Gili.
Hernández, R. (2006). Metodología de la investigación. 4ta edición. México: Mc Graw Hill.
Heskett, J. (2008). El diseño en la vida cotidiana. España: Gustavo Gili
John, L, (1991). Como preparar diseños para la imprenta. España: Gustavo Gili.
Lupton, L. y Cole, J. (2009). Diseño gráfico nuevos fundamentos. España: Gustavo Gili.
Lupton, E. (2010). Thinking with type. USA: Princeton Architectural Press.
Matínez, L. (1990). Treintasiglos de tipos y letras. México: Tilde.
March, M. (1991) Tipografía creativa. 2da edición. España: Gustavo Gili.
Meggs, P. (2002) Historia del diseño gráfico. México: Editorial Trillas.
Moles, A. (1991). La imagen. México: Editorial trillas
Munari, B. (1985). Diseño y comunicación. España: Gustavo Gili.
Mus, R. y Herrera, O. (2010). EL proceso del diseño gráfico en Desarrollo de un proyecto gráfico. España: Indexbook.
Parramón, J. (1991). Como dibujar letras y logotipos. España: Parramón.
Samara, T. (2008). Los elementos del diseño. España: Gustavo Gili.
Samara, T. (2008). Diseñar con y sin retícula. España:

Gustavo Gili.
Sexe, N. (2007). Casos de comunicación y cosas de diseño. Argentina: Paidós.
Swann, A. (2008). Bases del diseño gráfico. España: Gustavo GIli.
Tornquist, J. (2008). Color y luz teoría práctica. España: Gustavo Gili.
Tubaro, A. y Tubaro, I. (1994). Tipografía. Italia: Universidad de Palermo / Librería Técnica CP67.
Turnbull, A. (1995). Comunicación gráfica. 2da Edición. México: Editorial Trillas
V. V. A. A., (2010). "Desarrollo de un proyecto gráfico". España: Index book.
Willen y Strals, (2009). Lettering & type. USA: Princeton Architectural Press.
Wong, W. (2008). Fundamentos del diseño. España: Gustavo Gili.
Zimmermann, Y. (1992). Manual de diseño tipográfico. 2da edición. España: Gustavo Gili.
Zappaterra, Y. (2009). Diseño editorial. España: Gustavo Gili.